cratizarea produselor odorante, aceste case vor scoate parfumuri în tiraje limitate, atîtea exemplare de Diorissimo, de Poison, de Opium, „n" flacoane de Panthère, numerotate, îmbuteliate în sticluțe de cristal cu bușoane de aur atîtea carate, o mie de cutii de „Normandie", reeditarea exemplarelor oferite pasagerilor pe transatlanticul cu același nume, la traversarea inaugurală, din 1935, esențe noi din combinații și permutări de mirt, ambră, vanilie, smirnă, coajă de mesteacăn, ylang-ylang, caprifoi, tuberoze, paciuli, stînjenei, caper, suc de cedru, ferigă, cipru, rășină, vetijar, narcise de munte, trandafir de mai, portocal de Calabria, iasomie de Madagascar, lalea de Virginia și cîte și mai cîte. Nici municipalitatea nu-și va mai putea permite, peste ani, democrația bătăilor cu flori. Ele — bătăile de altădată — vor fi condensate în clondiruri de bacara („bijuterii lichide" — una din marile afaceri ale festivalului) și expuse pe rue d'Antibes, bulevardul cinematografelor, care, „atunci", nu s-au arătat la înălțimea brutăriilor locale, proprietarii de săli obscure fiind singura categorie potrivnică înflăcăratelor apeluri ale doctorului Picaud. Istoria le va mai preda, încă o dată, lecția despre concurența care, pentru nimic în lume, nu trebuie combătură prin fugă.

Ideea de profit nu trebuie căutată însă cu luminarea pe fiecare milimetru pătrat. O bună afacere are nevoie și de o doză ludică. Marile conturi se pregătesc într-o atmosferă de gratuitate, de galantomie, la nevoie, de irosire. În consecință, după două ore de bombardamente galante, luminile orașului se sting și feeria se ridică la ceruri. Tema pirotehnică a acestui nocturn festival e tot floarea. Grădinile Semiramidei peste aleile de la Grand Hotel. Petarde multicolore cad peste Colossus, port-avionul împrumutat de englezi. Curcubee la miezul nopții. Focuri bengale. Ultimele cuvinte de mulțumire ale primarului sînt acoperite de o voce care nu vine din Paradis, ci de la Metropolitan. E chiar vocea celebrissimei Grace Moore, apărută în balconul de onoare al palasului, într-o rochie neobișnuit de amplă alcătuită — senzație — din partiturile ariilor sale preferate brodate pe mătase de culoarea untului. Publicul ovaționează. Gracee Moore promite că se va abona la Cannes pentru următorii cincizeci de ani. N-apucă nici festivalul următor. Avionul cu care traversează Atlanticul, peste cîteva luni, ia foc la aterizarea pe aeroportul din Copenhaga. Trupul carbonizat al privighetoarei va fi găsit în vecinătatea unui alt trup de vază aparținînd unui prinț moștenitor. Deocamdată, toată lumea, inclusiv cîntăreața, e fericită. Cîteva minute pentru ciocnirea cupelor de șampanie, apoi „numeroasa asistență" în ținuta de seară obligatorie, se azvîrle cu o voracitate paleolitică, asupra unei mese lungi, drapate în olandă albă, încărcată cu argintăria specifică „bufetului rece". De-alungul următorilor patruzeci de ani totul se va modifica în afară de acel apetit vandalic. Cu sau fără smoking alb, cu sau fără invitație, cu sau fără etolă de cincila, cu bijuterii veritabile sau false, sau cu bijuterii false, copia bijuteriilor veritabile rămase în seifuri, festivaliștii se vor arunca, de-a lungul deceniilor, cu aceași panică hămesită, cu aceeași disperare deshidratată, asupra tăvilor, orice tavă, cu orice fel de sandvici, cu orice urmă de pesmeciori, de fărîmituri comestibile, cu orice lichid neotrăvitor, turnat în păhărele de vodcă, în baloane de cognac, în sonde pentru o băutură quasi inaugurală, mirosind, se zice a ploșniță, de aceea nu ea este favorita, în acel septembrie înnebunit după alcoolul de agavă, pe care ministrul mexican (von Rosenzwei-Diaz!) îl face să curgă împărățește în cinstea frumoasei Dolores del Rio, în cinstea lui Emilio Fernandez zis și „El Indio", în cinstea acelui șaorice chip, să domine piața latino-americană și să stîrnească simpatia lumii. A stîrnit, pe alte căi, deocamdată, euforia. Deocamdată, cronica de culise este atît de excitată încît nimeni nu prea are răbdare pentru cronica de specialitate, care nici ea nu-și prea găsește locul, mai ales că organizatorii au avut grijă să precizeze în documentele preinaugurale că „legitima dorință a orașului ar fi ca la festival să fie prezenți directorii de ziare și marii reporteri ai zilei, nu numai critici cinematografici profesioniști".

Inexperiența joacă și ea feste. Numărul pocinoagelor e atît de mare în-

man numit Figueroa, și, desigur, pentru a atrage bunăvoința festivalului asupra unei povești cu „doi simpli îndrăgostiți împiedicați să se iubească de intruziuni străine" și iată indigenismul, una din marele teme introduse pe Coasta de **Maria Candelaria** care, la drept vorbind, pentru a fi lăudată nu avea nevoie de fluviile de tequila și de munții de tortillas. Filmul are rezonanța marilor opere și aparține unei școli naționale aflate la apogeu. Cinematograful mexican vrea cu cît gafele încep să se anihileze reciproc. Delegaia sovietică e scandalizată că proiecția filmului despre cucerirea Berlinului este întreruptă, dar filmul lui Hitchcock, **Notorius,** prezentat sub pavilion american e proiectat invers, iar alte filme au cadrajul sau sonorul atît de anapoda încît, pînă la sfîrșit, bănuiala de sabotaj va dispare de la sine. De altfel, nimeni, prozaic vorbind, nu prea știe cu

(Continuare în pag. 184)

Ecaterina OPROIU

Fenomenul Holl

Acum un secol a apărut pe hartă un loc numit Hollywood care avea să devină „Cetatea filmului". Centenarul locului este un prilej de privire retrospectivă asupra naşterii filmului american aflat în pragul propriului său centenar.

Aceste însemnări ale unui „om de studiou" îşi propun, din capul locului, să demitizeze iluzia fascinantă a unei realităţi cinematografice devenită simbol, emblema filmului mondial, un cuvînt intrat în vorbirea curentă care nu mai ştii dacă este denumirea unei localităţi, adjectivul unei arte sau o interjecţie de uimire în faţa unui fenomen cu vaste semnificaţii economice, sociale, chiar politice. Cuvîntul acesta, care înfierbîntă imaginaţia multora dintre spectatorii globului, tineri sau bătrîni, bogaţi sau săraci, in-

ywood I

La pagina 160 puteți afla numele celor 62 de protagoniști ai acestei fotografii jubiliare

struiți sau analfabeți se numește Hollywood. Demitizare. Fac această precizare, pentru că multe condeie au încercat, și în bună măsură chiar au reușit, să demonstreze, într-o anumită perioadă, că Mecca cinematografului mondial este o ficțiune abil orchestrată, o invenție stișiată de contradicții, moravuri dubioase printre care filmul își face loc cu maximă dificultate sub presiunea doar a profitului. Bineînțeles, aceste realități există, dar observatorul atent, capabil să surprindă resorturile intime ale uriașului angrenaj, care a pus la punct enigmaticul binom artă și industrie, filmul, nu poate ignora faptul fundamental că citadela cinematografului de pe coasta de vest a Americii este o demonstrație de organizare, spirit inventiv, talent și profesionalism. Pentru că înainte de a fi devenit o mare putere economică SUA, grație filmelor ei, a exercitat o puternică influență, a exportat un anume stil de viață „American way of life", la nivel planetar. Mai mult decît atît, pragmatici, ofensivi și întreprinzători, americanii au pus la punct o strategie globală demnă a fi semnalată: „cine dorește să cucerească economic o piață, o țară, un continent începe prin a se infiltra cu filmul, captînd bunăvoința emoțională". Și nu trebuie să mire pe nimeni, atunci cînd un fost președinte și-a propus să stabilească primele contacte diplomatice cu continentul asiatic, a pornit la drum în importanta sa vizită însoțit de două persoane: cu șeful Departamentului de stat și cu Jack Valenti, președintele producătorilor de film. Privit, deci, prin această prismă Hollywoodul este sinonim cu platformele de lansare în spațiu a ra-

chetelor și sateliților de la Cape Canaveral, cu singura diferență, formală și aparentă, că presiunea militară a fost înlocuită cu expansionismul „ideilor" fixate pe bandă de celuloid.

Acestea sînt dimensiunile fenomenului cinematografic și cine coboară stacheta zugrăvind Hollywoodul ca pe o adunătură de bossi burtoși, lîncezind picior peste picior și fumînd trabuce cubaneze se înșeală amarnic. Acolo, destui președinți de companii sînt slabi ca niște ogari, lucrează 12—14 ore pe zi, și produc mult și repede. Am fost acolo, m-am convins cu proprii mei ochi, nu sînt robul articolelor din presa de scandal, nici a speculațiilor de suprafață supte din deget. „La temelia cinematografului american", spune Marcel Carné, „mai este și altceva decît puterea dolarului. Orice s-ar spune este și inteligența".

Hollywood-ul a fost și rămîne o idee care nu poate fi dată uitării

Star-sistemul a produs vedeta iar vedeta a stimulat moda și chiar kitsch-ul (Gloria Swanson)

S-a născut pe o fermă de trei pogoane

— Ceea ce sporește atractivitatea și interesul față de această temă este evoluția rapidă, uluitoare, a acțiunilor omenești legate de destinul filmului, o viteză stupefiantă de vreme ce în urmă cu opt decenii Hollywoodul nu exista pe harta Americii; nu exista ca entitate cinematografică, o încropeală fie și rudimentară de hangare cărora să li se spună impropriu „studiouri" sau măcar cîteva „birouri" adăpostind „producători independenți". Exista ca localitate. Să nu surprindă pe nimeni, la începutul secolului XX Hollywoodul era un tîrgușor numărînd 4000 de suflete, o minoritate de indieni proveniți din triburile Cahuenga și Cherokee și mulți albi originari din Kansas; și mai curios, numele localității nu era acela al unei așezări omenești. ci denumirea unei ferme de trei pogoane, înconjurată de o plantație de trandafiri, pe care soția lui Horace Henderson Wilcox, a botezat-o „crîngul de ilice", adică Hollywood. Să fim, deci, bine înțeleși, în anul 1908, înainte de sosirea pionierilor înarmați cu cîteva primitive aparate de filmat, viitoarea capitală a filmului era un fel de „terra incognita". Capătul lumii. Numai după ce „industria cinematografică" a venit și s-a instalat în tîrg și în comunele din jur populația a crescut cu repeziciune, ajungînd în 10 ani la 100 000 de locuitori. Alături de această localitate fantomatică, Los Angeles cu cei 350 000 locuitori. În opt decenii capitala Californiei se multiplică de aproape 20 de ori, și, astăzi, însumează 6 milioane de locuitori. Datorită acestor prefaceri Hollywoodul a devenit, volens-nolens, o suburbie, dacă vreți un cartier al Los Angelesului, care nu și-a pierdut identitatea, dimpotrivă, capătă strălucire de simbol, de vreme ce servește ca reședință stăpînilor industriei de „moving pictures". Înainte de orice alte considerente, Hollywoodul deține recordul absolut sub raport **demografic**, o extraordinară concentrare de forțe uname nemaiîntîlnită în nici o altă cinematografie. Mirajul filmului atrage ca un magnet, milioane de oameni se avîntă orbește ca fluturii la lumină și, ca în orice aventură umană de mari proporții, cei mai mulți își vor arde aripile sucombînd pe altarul unei „idei" devenită aproape religie. Filmul, ca și piramidele egiptene, își are sacrificații săi anonimi. Hollywoodul poartă peceta aventurii.

O întrebare stăruie, însă, în mintea noastră: de ce Hollywoodul, de ce pionierii cinematografului american stabiliți pe coasta de est a Americii, New-York, Chicago, Philadelphia etc, au străbătut de-a latul un continent pentru a se stabiliza pe coasta de vest, în sud, la granița cu Mexicul, departe de orice urmă de civilizație? Avantajele Californiei erau două: **clima** cu parfum de eucalipți și palmieri și **depărtarea** de New-York. Într-o epocă în care decourile erau plantate în aer liber și cînd studiourile erau luminate de razele soarelui, cerul luminos al Hollywoodului prezenta, desigur, un mare avantaj pentru calitatea fotografică a filmelor și viteza de lucru. Primul descălecător, colonelul William Seling, producător din Chicago, a luat această hotărîre îndrăzneață văzîndu-și periclitată termina-

Prima „logodnică a ecranului" a fost Mary Pickford

Cei doisprezece

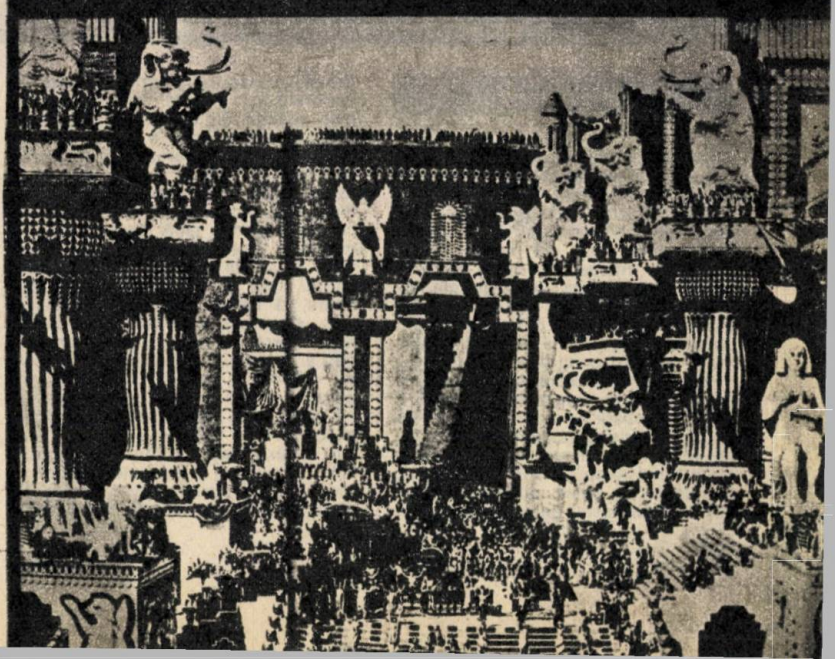
A apărut în 1985 un studiu considerat foarte repede, după apariție, drept piesă de referință, un studiu consacrat „civilizației americane" realizat de: André Kaspi, Claude-Jean Bertrand, și Jean Heffer. Autorii se dovedesc a fi, într-adevăr, cunoscători profunzi ai fenomenului nord-american, privit în toate componentele lui. Cinematograful este unul din aceste componente și oprindu-se asupra lui, autorii, mai exact Bertrand care a redactat acest capitol, stabilesc o listă a celor mai importanți 12 realizatori de film din S.U.A. Ei sînt, cu toții, hollywoodieni, nici unul din ei nu mai este azi în viață și — dintr-o ciudată reticență — autorii se opresc la dimensiunea să-i spunem clasică a cinematografului american neinvestigînd nici una din fluctuațiile, schimbările, tendințele, manifestările concrete de evoluție a artei a șaptea în contextul american și nu numai hollywoodian. Ne referim la toate acele fenomene atît de prezente totuși la analiștii filmului american, la ora de față, înscrise în nenumărate studii de estetică și sociologie a artei.

Prezentăm alegerea celor 12 făcută în studiul mai sus-menționat, neconsiderînd-o totuși, cu toată reverența față de ea, ca fiind sacrosanctă ci un punct de vedere asupra unui fenomen artistic de obicei mult mai dinamic în sine, decît fervoarea analiștilor lui. Iată această listă a aleșilor studiului dedicat civilizației americane. Lista este însoțită de motivațiile date de autori în dreptul fiecărui regizor. Le citîm ca atare. Ordinea nu reprezintă o ierarhie valorică ci doar una cronologică.

1. David Wark Griffith (1875—1948). Realizînd sute de filmulețe el a elaborat sintaxa limbajului cinematografic, exploatînd, în special, montajul. Prin cele două capodopere ale sale din anii 1915 și 1916, **Nașterea unei națiuni** și **Intoleranță** Griffith a convins America că cinematograful nu e o simplă distracție populară ci o artă.

Filme importante: **Judith din Betulia** *(1913),* **Nașterea unei națiuni** *(1915),* **Intoleranță** *(1916)* **Inimile lumii** *(1918),* **Muguri zdrobiți** *(1919),* **Orfelinele furtunii** *(1922),* **Abraham Lincoln** *(1930),* **Lupta** *(1931).*

Cinematograful îi datorează lui Griffith adevărata lui naștere (Celebra montare din *Intoleranță)*



rea filmului **Contele de Monte Cristo** pe malul lacului Michigan din cauza vremii proaste, a unei ierni premature. Și încă ceva deloc neglijabil. Sub cerul blînd al Californiei ei scăpa de sub tutela brevetului atotputernic al lui Thomas Alva Edison, de persecuțiile primei societăți cinematografice „Motion Picture Patents Company". La doi pași de granița mexicană ei se putea astfel refugia, scăpînd de urmărirea detectivului Mac Coy și a oamenilor săi. La baza Hollywoodului stă aventura unui Edmond Dantès, la propriu nu la figurat, care putea filma nestingherit.

Îi urmează David Griffith, Mack Sennett, Charles Chaplin, apoi alții și alții și în numai cinci ani întreaga industrie cinematografică se mută din est către vest înființînd trei dintre viitoarele așa numite „major companies". Opinia publică americană află cu uimire de existența unui punct pe hartă necunoscut, un reper geografic ce va desemna, global California de sud. Numele său, Hollywood, pe care depărtarea, teama de necunoscut îl vor converti într-o adevărată magie a cinematografului. Zarurile secolului XX au vrut ca sîmburele unei arte revoluționare, în sensul că va pune în mișcare milioane de spectatori, să fie o alcătuire ciudată de trei elemente disparate: **geografie, meteorologie și evaziune fiscală;** îi va urma al patrulea, deloc neglijabil, cel care ține de gustul publicului și mișcările lui tectonice de comportament, **sociologia.**

(Continuare în pag. 154)

Succesul de box-office inegalat pînă ieri: *Pe aripile vîntului* (Olivia de Havilland, Clark Gable și Leslie Howard)

Ars grația artis

Cinematograful hollywoodian a început ca un vlăstar al distracțiilor oferite de niște aparate, Kinetoscopul lui Edison, instalate prin prăvălii ce dădeau cu fața spre stradă, oferind muncitorilor care nu aveau destui bani, nici interesul de a se duce la teatru, promisiunea unei distracții ieftine; cu un singur bănuț introdus într-o deschizătură puteai să-ți afli „viitorul ghicit de o țigancă mecanică", să vezi o partidă de box etc., minunîndu-te de acea mașină nouă și fantastică care reda mișcarea reală a vieții. De îndată ce s-a văzut că există un public fidel și numeros al imaginilor mișcătoare, filmul a fost preluat de la Kinetoscopul manevrat cu mîna, la care nu se putea uita decît o persoană, și proiectat pe un ecran mare. Prăvăliile s-au transformat în „teatre", decorate cam țipător, în care un pianist adăoga filmelor un acompaniament muzical. Astfel, a apărut vodevilul de oarecare interes și pentru clasele mijlocii. Majoritatea publicului o formă, însă, masa de emigranți, cei mai mulți necunoscînd limba engleză, cărora imaginile pline de viață le comunicau, direct și elocvent, sensurile unei existențe exterioare. Și, astfel, ajungi, fără să vrei, la concluzia riscantă că filmul trebuia să se nască mut, singura comunicare posibilă cu niște desrădăcinați ai soartei, analfabeți și ignorați, copleșiți de sentimentul dureros al izolării, ostracizării. În această primă etapă cinematograful ne apare ca o curiozitate, un surogat al experienței teatrale pentru cei lipsiți de experiența culturii, un instrument accidental al educației rudimentare, cu alte cuvinte orice altceva în afara unei forme de artă. Cu timpul, însă, acest tip de cinematograf adresat unui public cu gustul neformat, care venea la spectacol pentru noutate și din curiozitate, transformă spectatorul. Forța acestor origini plebee dăinuie și astăzi în ciuda uriașelor transformări ale tehnicii, conținutului și publicului, fiindcă cinematograful oferă ispita, mai generalizată, a unui realism magic, a unei capacități nemaipomenite de a face scenele vii intime, accesibile. „Mersul la cinema" devine obișnuință și din acest moment cinematograful dă mîna cu sociologia.

Performanța aceasta de a-i face pe oameni să meargă la cinema după un veritabil ceas biologic, după orarul sălilor de spectacol, convertește „dorința" în „necesitate". Afirmația că cinematograful s-a transformat la un moment dat în **drog vizual** nu are nimic hazardat, ea corespunde unei reacții psihomotorii și producătorii au

intuit că pentru a întreține această stare de dependență afectivă filmul trebuie să se subordoneze total, necondiționat, unui principiu vital în relațiile comerciale „clientul nostru, stăpînul nostru". Deși mult controversată de europeni, supremația gustului public asupra filmului își are rădăcini adînci în realitățile americane și producătorii au înțeles că cine nu se conformează acestui deziderat major, înseamnă că merge împotriva curentului. Subiecte cerute de public, dar nu numai atît; schema filmului întrunește toate rigorile spectacolului, acel tip de manifestare publică care suscită **interes,** stoarce lacrimi sau provoacă cascade de rîs, proiectînd spectatorul într-un univers iluzoriu, compensatoriu în raport cu existența sa citadină. **Spectacolul cinematografic** devine astfel o specialitate hollywoodiană, de vreme ce se adresa unor minți virgine, lipsite de amintiri și de prejudecăți și, ca atare, lipsite de pretenții și de preferințe. Erau întrunite, deci, toate condițiile pentru a face ceva din nimic. În nici o altă țară europeană nu s-ar fi putut găsi un climat care să fie în același timp atît de favorabil unei expansiuni a spectacolului cinematografic și atît de puțin propice unei ridicări calitative a acestui spectacol cu „happy end". Și oricît de pașnic ar rage leul de sub emblema „Metro-Goldwin Mayer", inscripția demnă și prețioasă de deasupra capului său „Ars Gratia Artis" este falsă, pentru că artă cu A mare se va face la Hollywood abia atunci cînd abandonul necondiționat în fața gustului periferic va fi înlocuit cu pretențiile, mereu sporite, ale unui public „nerudimentar".

A doua industrie națională

Întreaga perioadă a filmului mut, cunoscută de cititori și din serialul de succes prezentat de televiziunea noastră, demonstrează că experiența și popularitatea filmului „a maturizat" nu numai publicul ci și pe producători, mulți dintre ei la fel de neinstruiți ca și spectatorii lor. Povestea despre un producător care a dat ordin să i se telefoneze lui Shakespeare în vederea semnării unui contract, pare a fi fost adevărată! Pe de altă parte, regizorii, operatorii, actorii au ajuns să înțeleagă că cinematograful cere un meșteșug diferit de cel al scenei, mai apropiat în unele privințe de libertatea și dimensiunile romanului. Așa se face că în numai două decenii, pînă la apariția sonorului, Hollywoodul a perfecționat vocabularul aparatului de filmat și al sălii de montaj (prim-planul, cadrul panoramic, planul mediu, scena întreruptă, narațiunea paralelă, întretăierea și tăierea ritmică, simbolul etc) și, dintr-odată, cinematograful atingea condiția de artă, capabilă să depășească în vivacitate, subtilitate și varietate „stilul" narativ.

Și rezultatele n-au întîrziat să apară: spectatorii se numără cu zecile de milioane, cifra de afaceri cu sutele de milioane de dolari. Trecuseră doar două decenii de la începuturile nesigure, șovăielnice și, iată, cinematograful se clasa pe locul al doilea printre industriile naționale ale Statelor

(Continuare în pag. 156)

Nu este French-Cancan ci Sennett can-can

Cei doisprezece

2. **Mack Sennett** (1880—1960). Discipol al lui Griffith și mare descoperitor de talente — Chaplin, Keaton — Sennett a fost, din 1912 și pînă în 1929, regele gag-ului, al comediei burlești. Celebrul său „Keystone Cops" și „Bathing Beauties" (discret erotice) au intrat în mitologia americană.

Filme importante: **Nimfa apelor** *(1912),* **Romanța lui Tillie** *(1914),* **Mistificatorul** *(1931),* **Primii o sută de ani** *(1924).*

3. **Charlie Chaplin** (1889—1977). A debutat ca actor al lui Sennett în 1913 și a cunoscut un triumf mondial. Întemeind, împreună cu Griffit, Mary Pickford și Douglas Fairbanks, compania „United Artists" el a realizat, pe cont propriu, începînd din 1923, minunile sale satirice, caraghioase și poetice. Hărțuit de reacționari, de puritani, Chaplin a trebuit să părăsească Statele Unite în 1954.

Filme importante: **Imigrantul** *(1916),* **O viață de cîine** *(1918),* **Charlot soldat** *(1918),* **Piciul** *(1921),* **Goana după aur** *(1925),* **Circul** *(1928),* **Luminile orașului** *(1930),* **Timpuri noi** *(1936),* **Dictatorul** *(1940),* **Domnul Verdoux** *(1947),* **Luminile rampei** *(1952).*

Chaplin — o descoperire a lui Sennett — care s-a emancipat foarte repede *(Goana după aur)*

Tot Star-sistemul cultivă astăzi familia: Kirk Douglas şi fiii...

sfera generală viza succesul; singurul criteriu pentru succesul viitor era succesul trecut.

Pentru cineva din afară toate acestea pot apărea cazuistică, dar pentru cei din cinematografie, deosebirea era vitală. Banca dorea profit şi dobînzi minime la capitalul investit, studioul, dimpotrivă, soluţii artistice extravagante, cu intenţia declarată: „filmul este un produs de lux". Aceasta este păcatul originar al Hollywoodului şi umbra lui va întuneca, decenii de-a rîndul, existenţa multor cinematografii. Justa măsură între „dorinţă" şi „trebuinţă" va fi restabilită odată cu apariţia televiziunii, cînd, din motive de rentabilitate, cineaştii vor fi obligaţi să înveţe lecţia aspră a „economicului". Deviza? De cît un mastodont de 10 milioane dolari, „Cleopatra" lui Mankiewicz, de preferat zece cleopătriţe a cîte un milion fiecare.

Profet şi general

Dintre toate activităţile de la Hollywood cea de „producer" este cea mai misterioasă, cea mai greu de determinat, de definit. Producători ca Adolf Zukor, Jessy Lasky, William Fox procurau ei înşişi banii necesari.

Unite. Hollywoodul datora această prodigioasă reuşită economică atît structurii riguroase a procesului său de fabricaţie cît şi fascinaţiei sale de ordin aproape mistic, fără termen de comparaţie în domeniul spectacolului, un echilibru, paradoxal, între mit şi realitate, între iluzie şi raţiune, între fragilitatea visului şi imperativele stricte ale contabilităţii. Şi această contabilitate nu mergea prea rău, de vreme ce numai în 1919, faţă de 30 milioane de dolari investite în producţie, se înscriau la rubrica încasărilor din exploatare 800 milioane de dolari.

Metodele de lucru la Hollywood, atît de deosebite de cele din studiourile europene, explică în bună măsură avîntul industriei filmului de pe coasta de vest a Americii: studiouri imense ce se întind pe suprafeţe de kilometri pătraţi aparţinînd celor opt mari companii MGM, Paramount, XX-Century Fox, Columbia, RKO-Radio, Warner Brothers, Universal şi United Artists, organizare meticuloasă, utilaje de o admirabilă perfecţiune, un personal clarificat, specializat în 275 profesii şi surse de finanţare, de mari proporţii nemaiîntîlnite, ale băncilor. Această particularitate merită a fi evidenţiată. În anii '20, cînd Hollywoodul a cunoscut o perioadă de fantastică expansiune, capitalul era asigurat de băncile din Manhattan, o alianţă incomodă care, nu odată, avea să degenereze în scandal. New-York-ul nu a fost, niciodată, de acord cu cheltuielile de la Hollywood şi încerca să strîngă chinga, în timp ce producătorii considerau că singurul criteriu de eficienţă este succesul filmului, un succes care face să ţi se ierte totul, chiar şi extravaganţa financiară care devine marca de fabricaţie a succesului. Aceasta era, aşadar, diferenţa de optică dintre coasta Atlanticului şi cea a Pacificului. Cei ce acuză Hollywoodul de obsesia afacerii şi a profitului au dreptate numai pe jumătate; în capitala filmului atmo-

...şi Debbie Reynolds cu fiica ei fără să mai cînte-n ploaie

găseau idei și cumpărau scenarii, achiziționau sau construiau studiouri în care să filmeze, alegeau locurile de filmare, angajau oameni și închiriau utilaje. „Producătorul trebuie să fie un profet și un general, un diplomat și un mediator, un avar și un risipitor. Trebuie să aibă darul viziunii, dar și spirit de prevedere, trebuie să fie cutezător, dar prudent, să fie înzestrat cu răbdarea unui sfînt și inflexibilitatea de fier a unui Cromwell" spunea Jessy Laski, gîndindu-se, probabil, la el însuși. Expansiunea cetății filmului se datorește, în bună măsură, acestor oameni întreprinzători, care își pun amprenta asupra studioului, așa cum redactorul șef își imprimă amprenta asupra unei publicații. Influența producătorului este atît de mare, încît producția unui studiou ajunge cu timpul să reflecte personalitatea lui, așa cum a fost cazul lui Louis B. Mayer de la Metro-Goldwyr-Mayer. Celebrul „stil" M.G.M. în care predominau prim-planurile difuze, portrete de actrițe cu ridurile ascunse sub machiaj, cu părul special pieptănat ca să reflecte lumina, cu zîmbetul abia schițat, cu dinți proeminenți de un alb strălucitor etc. fusese denumit „steaua în ambalaj de celofan". Alții excelau în promovarea scenariilor, recordul absolut fiind bătut de David. O. Selznick, cel care a angajat și a plătit un număr de 18 scriitori pentru a lucra la **Gone with the wind (Pe aripile vîntului).** Producătorul de acest tip este o invenție hollywoodiană și dacă multe cinematografii s-au organizat, mai tîrziu, pe această formulă, n-ar trebui să uite că acești pionieri erau niște oameni capabili să domine o colectivitate, supusă celor mai neașteptate metamorfoze, cu sînge rece și minte lucidă, care uneori tolerează capriciile celor talentați, dar întotdeauna elimină fără milă pe cei ale căror capricii nu le mai aduc beneficii.

Pe drept cuvînt, istoricii de film consideră că producătorii epocii de aur a filmului sînt piatra unghiulară pe care s-a înălțat Hollywoodul. La rîndul lor, producătorii acelor timpuri, în frunte cu Adolf Zukor, declarau în memoriile lor; „noi am construit industria cinematografică pe temelia „star-ului". Personal, înclin să dau crezare istoricilor, fiindcă star-sistemul, deși este un edificiu foarte complex, s-a dovedit a fi și foarte fragil, un castel uriaș clădit din cărți de joc. Oricum ar fi, Hollywoodul este primul în istoria cinematografiei care a înțeles importanța actorului de film, începînd cu faimoasa Mary Pickford, și, astfel, s-a născut sistemul vedetelor cu cea mai puternică influență exercitată vreodată asupra culturii populare. Vedeta se confundă, astăzi, cu noțiunea ce se aplică celebrităților din mai toate activitățile umane — succesul unui roman, al unui grup pop, al unui as al volanului etc., — și trebuie să recunoaștem să „vedeta" este darul pe care Hollywoodul l-a oferit secolului XX. Cultul vedetelor, este, în același timp, diminuant și înălțător. Cum a apărut? În primul rînd datorită intervenției prim-planului. Înaintea lui, rolul principal revenea povestirii. Odată cu apariția prim-planurilor feței, actorii deveneau imediat identificabili. Toată lumea voia să știe cine este fata din filmul lui David Griffith **Intoleranță,** acea fi-

(Continuare în pag. 158)

Cei doisprezece

O victimă a primilor moguli: Erich von Stroheim (Cadru din filmul *Rapacitate*)

4. Erich von Stroheim (1885—1957). Asistent al lui Griffith devine, „cineastul blestemat" al Hollywood-ului datorită deopotrivă disprețului său intransigent față de aspectele bugetare ale unui film, precum și datorită unui realism feroce care deranja convenționalismul și moralismul ipocrit al cinematografului american. Odată cu apariția sonorului, acest mare realizator a fost condamnat să nu mai fie decît un mare actor.

Filme importante: **Rapacitate** *(1925),* **Văduva veselă** *(1925),* **Marșul nupțial** *(1927),* **Regina Kelly** *(1928).*

5. Cecil B. De Mille (1881—1959). Într-un sens, el a fost întruchiparea caricaturală a însuși Hollywood-ului. (El fiind chiar unul dintre întemeietorii acestuia). A fost campionul superproducției, inițiatorul marilor spectacole de succes, dar și un admirabil povestitor pe peliculă, înzestrat cu un stil inconfundabil și de o rară forță.

Filme importante: **Nu-ți schimba soțul** *(1919),* **Aventurile lui Anatol** *(1921),* **Cele zece porunci** *(1923),* **Cleopatra** *(1934),* **Cruciadele** *(1935),* **Union Pacific** *(1939),* **Cel mai mare spectacol** *(1952).*

6. Ernst Lubitsch (1892—1947). Atras încă din 1923 de Hollywood, după ce debutase în Germania, el a devenit în Cetatea filmului un eminent stimulator al comediilor satirice, ușoare și rafinate, discret punctate și cu sexualitate, în care intriga, actorii și decorul alcătuiesc un tot desăvîrșit.

Filme importante: **Evantaiul doamnei Windermere** *(1925),* **Parada dragostei** *(1929),* **Neliniște în paradis** *(1932),* **Văduva veselă** *(1934),* **Ninocika** *(1939),* **A fi sau a nu fi** *(1942).*

Unul din fondatorii cetății filmului: Cecil B. de Mille *(Cleopatra* cu Claudette Colbert și Henry Wilcoxon)

Primul autentic monstru sacru: Greta Garbo (în *Ninocika* alături de Melvyn Douglas)

Jack Lemmon (lemon adică lămîie în englezește, ca să sesizeze toată lumea mizanscena fotografului) și fiul, dacă mai era nevoie de lămurire

gură angelică și răbdătoare. Producătorii au înțeles miza, succesul unui film depinde de popularitatea actorului, și au pus la punct un sistem original de control, un sistem care măsoară „în dolari și în scrisori" valoarea vedetelor. Numele lui, „box-office", o formulă empirică de calcul ce are în vedere numărul de bilete vîndute în cinematografe și numărul de scrisori sau cereri de autografe sosite pe adresa studioului, un criteriu de „popularitate" care funcționează și astăzi. Oul lui Columb. Dar curios lucru, vedeta nu înseamnă doar față. Cu timpul, aparatul de luat vederi descoperă și alte aspecte ale personalității actorului bunăoară gambele Betty-ei Crable, pieptănătura lui Tony Curtis, părul Ritei Hayworth, picioarele lui Fred Astaire, costumul de vagabond a lui Chaplin și așa mai departe. Și astfel, se ajunge la paradox: vedeta nu este, de fapt, o ființă omeneaască întreagă. „Primplanul feței" poate să fie, și chiar este aplicat, și altor părți din trup, care concentrează forța irezistibilă a acestor „money makers" (aducători de bani).

Și așa s-a născut vedeta

Raționamentul poate fi împins și mai departe, interesează nu numai fizicul, dar și psihicul, comportamentul. Kirk Douglas place fiindcă este agresiv și bate pe toată lumea, în timp de Marlon Brando este un masochist care se lasă bătut de toată lumea. Credibilitatea Elisabetei Taylor în filmele de dragoste este pusă la îndoială de vreme ce divorțează de cinci ori și numai după ce se căsătorește cu Richard Burton următoarele șase pelicule cu „love story" vor impresiona publicul, pentru că viața sa personală este pusă de acord cu condiția esențială a stelei; stelele de pe cer apar veșnic „neschimbate" și aceasta face parte din simbolismul lor. Factorul comun pe care-l putem identifica în toate aceste exemple iese din sfera propriu-zisă a vedetei și definește, de fapt, reacția publicului, înțelegînd că vedetele dezvăluie mai mult condiția noastră decît pe a lor. Ele sînt o întruchipare a vieții noastre trăite în fantezie și, acceptînd această premiză, cinematograful este o artă ce se spune legilor **psihanalizei.** Se confirmă, astfel, încă odată că dincolo de aspectele strict comerciale producătorii Hollywoodului au fost niște foarte buni cunoscători ai sufletului omenesc, filmele lor speculînd prin intermediul vedetelor reacțiile inconștiente ale maselor de spectatori, expresia impersonală a unei lumi întregi pentru momentul cînd aceste filme au fost făcute. Mai este oare nevoie să insistăm în a demonstra că vitalitatea, ascensiunea și expansiunea filmului de proveniență hollywoodiană se bazează, pe legenda vedetei, care, la rîndul ei, alimentează o adevărată mitologie cinematografică? După zeci de ani de la dispariția lui Valentino mormîntul său continuă să fie acoperit de flori, vestale devotate și dezinteresate continuă să întrețină simbolul vedetei; indiscutabil, aici e vorba de un fenomen social și psihologic greu de explicat, dar pe care filmul l-a speculat cu abilitate în folosul spectacolului popular. Timp de o jumătate de veac „uzina de vise" a Hollywodului va domina spectacolul cinematografic universal datorită unui dinamism perfect raționalizat, datorită unui magnetism excepțional, datorită, în sfîrșit, unei discutabile dar judi-

Nu o familie ci două: **Julie Andrews** cu fiica, Emma, și Blake Edwards cu a sa fiică, Jennifer

cioase exploatări publicitare a splendorii sale artificiale.

Cum apare criza?

După care declinul, criza, o boală care nu macină organismul dintr-o dată, ci își face simțită prezența treptat, trimițînd mai întîi semnalele unei stări de jenă, de indispoziție, cărora magnații de pe Beverly Hills nu le-au acordat atenția cuvenită la momentul potrivit: apariția televiziunii, concurent redutabil în stare să golească sălile de cinema, adversar periculos de vreme ce modifică structura și mentalitatea publicului tradițional înlocuit, peste noapte, cu unul majoritar tînăr cu altă optică, alte preferințe, alte idealuri. Tinerii vor subiecte pînă atunci prohibite, filmate într-un alt limbaj și nici un președinte de companie nu sesizează primul „semnal" din 1955, acel **Rebel without a cause (Rebel fără cauză)** de Nicolas Ray, cu James Dean. Film de mare răsunet, care face din James Dean un „idol" în genul lui Rudolph Valentino, urmărit de același tragic destin. În septembrie 1955 actorul moare într-un accident de automobil, aidoma unuia dintre scenele capitale ale filmului. Consternare generală și patru milioane de adeziuni la clubul „James Dean" înființat ad-hoc. Dar popularitatea era pur teoretică, fiindcă se situa în afara idolatriei obișnuite la Hollywood. Era o simplă compasiune omenească amplificată de presă. Entuziasmul publicului a dispărut tot atît de repede pe cît se născuse. Cel de al doilea „semnal" trece, iarăși, neobservat, fără ca „majors-i" să sesizeze că vremea miturilor fusese depășită.

Concurență sau conlucrare?

În preajma anilor '60 criza face ravagii, aducînd aproape în stare de faliment acei formidabili monoliți numiți MGM, 20theCentury Fox, Paramount și Warner Brothers, din cauza unor eșecuri financiare catastrofale. Numărul spectatorilor dintr-o săptămînă, care atingea 80 milioane în 1946, scade în 1965 la 15 milioane și, în consecință, numărul sălilor se reduce de la 22 000 la 17 000. Dintr-un foc, 5000 de cinematografe sînt rase de pe suprafața pămîntului. În studiouri sectoarele de film TV se combină cu cele de cinema și aceasta nu numai pentru a face economii, ci și pentru că mulți responsabili simt că Hollywoodul a pierdut bătălia, de aceea fac grații televiziunii, care, la rîndul ei, își asumă rolul de mecenat, contribuind substanțial la solvabilitatea companiilor Universal, Fox și Columbia. Cuvîntul de ordine „economie", gata cu filmele gigantice de bugete exorbitante, gata cu „vedeta de un milion", iar ziariștii, eternii ziariști, în aceasta stare de confuzie generală, sumbră și nostalgică, își pregăteau condeiele să compună anunțuri mortuare. Dar n-a fost să fie așa. Salvarea nu a venit din afară, prin subvenții bancare sau ajutoare filantropice, ci dinlăuntru datorită unor minți lucide capabile să analizeze eșecul, să depisteze soluțiile de redresare. Una dintre ele, producătorul de mare notorietate, Howard Koch: „Bineînțeles,

(Continuare în pag. 160)

Cei doisprezece

Realizatorul care a dat „specific" filmului american: John Ford *(Cine l-a ucis pe Liberty Valance* cu John Wayne)

7. John Ford (1895—1973). 125 de filme realizate între 1917 și 1966 fac din John Ford cel mai celebru și mai fecund dintre realizatorii americani. Maestrul necontestat al westernului, Ford nu și-a limitat la acest gen dorința de a da o imagine a spiritului, istoriei, și ideilor sociale ale Statelor Unite. Generozitatea sa morală împreună cu rigoarea artei sale l-au ferit să ofere un portret prea binevoitor al acestora.

Filme importante: **Calul de fier** *(1924),* **Denunțătorul** *(1935),* **Diligența** *(1939),* **Tînărul Lincoln** *(1939),* **Fructele mîniei** *(1940),* **Drumul tutunului** *(1941),* **Casa din vale** *(1941),* **Draga mea Clementina** *(1946),* **Omul care l-a ucis pe Liberty Valance** *(1962).*

8. King Vidor (1894—1982). Faptul de a fi realizat cu profesionalism toate comenzile ce-i erau impuse i-a permis să-și manifeste nonconformismul în cele cîteva filme de autor care jalonează lunga sa carieră (începută în 1913 cînd lucra ca asistent al lui Griffith).

Filme importante: **Parada cea mare** *(1925),* **Mulțimea** *(1928),* **Hallelujah!** *(1929),* **Mîrcolul vieții** *(1934),* **Duel în soare** *(1946),* **Omul fără stea** *(1955),* **Război și pace** *(1956).*

În *Extravagantul Mr. Deeds* a evoluat un alt mare „produs" al Hollywoodului: Gary Cooper

9. Frank Capra (1897—1985). Cîntecele sale ridicate întru glorificarea unor umili eroi care triumfă asupra corupției ar fi putut duce la un sentimentalism populist. Fervoarea sa însă, ca și măiestria sa tehnică, au făcut din aceste filme adevărate capodopere.

Filme importante: **S-a întîmplat într-o noapte** *(1934),* **Extravagantul mister Deeds** *(1935),* **Orizontul pierdut** *(1937),* **Arsenic și dantelă veche** *(1944).*

acesta nu este sfîrșitul, dar va trebui să luăm producția de film din mîna potentaților și să o dăm înapoi creatorilor".

Un pronostic dătător de speranțe, un remediu exprimat clar și sec ca o teoremă. Exemplul, poate, cel mai elocvent este cel al lui Stanley Kramer, producător devenit regizor, care pe parcursul a zece ani dă la iveală filme de prestigiu **Lanțul, Procesul maimuțelor, Procesul de la Nürnberg** etc.; fascinați de acest fenomen, regizorii care pînă acum se resemnaseră la rolul de non-vedetă, cer să apară pe generic deasupra titlului filmului?! Și chiar dacă nu s-a ajuns pînă acolo, oricum, din acest moment, ei devin stăpînul absolut al aparatului de filmat (știați că vedetele impuneau, prin contract, numărul prim-planurilor din decupaj?). Idee importată din Europa, unde publicul se duce să vadă un film de Bergman, Fellini sau Resnais.

Un animator fără precedent

Cu toate acestea, degetul nu fusese, încă, pus pe rană. Statisticile arătau că frecvența spectatorilor continuă să crească în favoarea tineretului (media de vîrstă 16—24 ani) drept care producătorii își întorc fața către regizorii tineri formați în universități și școli de specialitate cinematografică, apți să modifice structura convențională a scenariului și tehnicilor de filmare, cu o mentalitate apropiată de publicul majoritar. Ce a urmat, se știe; Steven Spielberg, **(Întîlniri de gradul trei)**, George Lucas **(Războiul stelelor)** și Francis Ford Coppola **(Nașul)** zguduie din temelii Hollywoodul anilor'70, filmele lor doborînd toate recordurile de încasări, la o cotă mult superioară acelui termen de referință care a fost dintotdeauna **Pe aripile vîntului** (1939). Noile structuri se așează încet, dar sigur, producătorii majori coabitează cu cei independenți, vedetele, deși încasează contracte apreciabile, s-au resemnat în umbra regizorului, cetatea filmului produce serialele TV la scară mondială. Apele s-au liniștit, tumultoasa cascadă de odinioară s-a metamorfozat „prin cădere" într-un fluviu impetuos. Hollywoodul n-a murit, căci dincolo de o aglomerare de studiouri și buildinguri, Hollywoodul a fost și rămîne o „idee". Iar, ideile, ca și capodoperele pot fi frînate, date uitării, niciodată anulate.

Constantin PIVNICERU

Post scriptum

Dacă...

...nu i-ați recunoscut pe toți cei 62 de actori din fotografia jubiliară, care deschide articolul de față, vă oferim „cheia":

rîndul I (pe scaune — de la stînga la dreapta): Martha Raye, Dana Andrews, Elizabeth Taylor, Frances Dee, Joel McCrea, Harry Dean Stanton, Harrison Ford, Jennifer Beals, Marlee Matlin, Danny De Vito.

rîndul al II-lea: Olivia de Havilland, Kevin Costner, Cornel Wilde, Don

Octogenarul, James Stewart cu una din speranțe: Elizabeth McGovern

Un veteran își amintește

Unul dintre ultimii supraviețuitori ai unei extraordinare generații de actori care au încîntat publicul în ultima jumătate de secol este, fără îndoială, James Stewart. El a jucat în regia celor mai de seamă realizatori ca Lubitsch și Hitchoock. A fost onorat în două rînduri cu premiul Oscar. În plină glorie și într-o trepidantă activitate pe platou, în 1941, părăsește Hollywoodul și pleacă pe front ca aviator. Luptă împotriva naziștilor și se întoarce cu gradul de general de aviație. Își reia activitatea pe platouri.

Cu trecerea anilor apare tot mai rar în filme, în schimb este preocupat de multe probleme sociale, de viața de familie și, la cei aproape 80 de ani cîți are astăzi, cunoaște o seninătate plină de înțelepciune.

Întrebat cum își vede el imaginea pe care și-a creat-o în decursul unei îndelungate cariere, Stewart mai întîi ezită și apoi începe să vorbească cu reținere și modestie:

„Deși am jucat în filme foarte deosebite, personajele care mi-au fost încredințate semănau foarte mult între ele. Cînd se întîmpla să fiu un cow boy și să mă trezesc într-o situație foarte grea, spectatorii nu erau niciodată siguri că o să mă și descurc... Pentru că niciodată nu ești sigur în viață că ai să cîștigi. Există un fel de „vulnerabilitate". Bănuiesc că tocmai vulnerabilitatea asta a fost un atu al meu. Pentru că mulți dintre oamenii care veneau la cinema se puteau identifica cu mine cel de pe ecran. Nu mi-am ales niciodată rolurile.

Ameche, DeForest Kelley, Tom Cruise, Charlton Heston, Penny Marshall, Bob Hope, Victor Mature, Elizabeth McGovern, Robert De Niro.

rîndul al III-lea: Andrew McCarthy, Henry Winkler, Anthony Perkins, Robert Stack, Mark Harmon, Faye Dunaway, Buddy Rogers, Gregory Peck, Debra Winger, Timothy Hutton.

rîndul al IV-lea: Jane Russell, Mike Connors, John Travolta, Janet Leigh, Charles Bronson, Ted Danson, Lou Gossett Jr., Ryan O'Neal, Rhonda Fleming, Leonard Nimoy.

rîndul al V-lea: Villiam Shatner, Peter Graves, Molly Ringwald, Dorothy Lamour, Olivia Newton-John, Cindy Williams, Matthew Broderick, Gene Hackman, Walter Matthau, Robin Williams.

rîndul al VI-lea: Ali MacGraw, Burt Lancaster, Scott Baio, Rhea Perlman, Bruce Dern, James Caan, Glenn Ford, Fred MacMurray, Shelley Long și James Stewart.

— Dar cine le-a ales pentru dumneavoastră?

— Studioul. Cînd mi-am început eu cariera prin 1935 semnasem un contract cu MGM-ul. Crezusem că era vorba de un contract de patru ani. Mă înșelasem. Citisem greșit: era vorba de șapte ani. Am să consider totdeauna perioada asta drept cea mai mare șansă a mea și cea mai minunată experiență a vieții mele!... La Metro Goldwyn veneai întotdeauna la ora 8 dimineața la studiou și cineva îți spunea: „Du-te la serviciul de costume pentru că trebuie să ți se ia măsura. Filmările încep luni". Te duceai acolo și făceai tot ce ți se cerea să faci. Am avut perioade cînd jucam în trei filme deodată. Cînd nu filmam eram, întotdeauna, prezent la studiou, chiar și sîmbetele pînă la ora 6. Făceam gimnastică, antrenament de călărie, pe scurt tot timpul mă pregăteam. Învățam meseria.

— Și ați avut norocul să vi se dea roluri care vă mergeau mănușă așa fără să citiți scenariile și fără să fiți de acord cu ele?

— Asta era treaba producătorilor. Toți erau profesioniști. Se pricepeau ei ce poveste place publicului. Adorau cinematograful și știau să-și asume riscul. Astăzi dacă un film are succes se repetă formula în șase exemplare. Altădată nu se gîndea nimeni să copieze un succes. Realizatorii nu gîndeau decît în termeni vizuali. John Ford repeta într-una că dacă nu poți să-ți proiectezi ideea pe ecran fără s-o traduci în cuvinte, n-ai ce face cu ea în cinema. Actorii își petreceau întreaga lor existență în studiou pentru că acolo se formau... Tinerii actori trebuiau să înceapă în teatru și să-și cîștige astfel experiența. De altfel eu, în teatru, am încercat să aplic pentru prima oară deviza care am avut-o apoi în față toată cariera: să nu tratezi niciodată publicul ca pe un client ci ca pe un partener".

Cei doisprezece

10. Howard Hawks (1896—1977). Trecînd de la mut la sonor, de la filmul cu gangsteri la filmul de aviație, de la comedia ușoară la western, Hawks a lăsat o operă imensă prin amploarea și diversitatea ei. Profesionist desăvîrșit, stăpîn întotdeauna pe mersul producțiilor sale, el și-a lăsat amprenta în filmul american: un stil rapid, direct, o concepție existențială dominată de exigență dar profund umană.

Filme importante: **Drumul spre glorie** *(1926)*, **O fată în fiecare port** *(1928)*, **Doar îngerii au aripi** *(1939)*, **Sergentul York** *(1941)*, **Rîul roșu** *(1948)*, **Bărbații preferă blondele** *(1953)*, **Rio Bravo** *(1959)*.

Un american la Paris al lui Minnelli a însemnat o răscruce a musicalului (Gene Kelly)

11. Vincente Minnelli (1913—1986) (n.r. această ultimă dată a fost adăugată de noi). Fost scenograf, el a devenit marele artificier al comediei muzicale somptuoase și superficiale în care totuși un filon depresiv foarte fin anunță cele cîteva drame frumoase turnate în anii '50.

Filme importante: **Ziegfeld Follies** *(1946)*, **Piratul** *(1948)*, **Un american la Paris** *(1951)*, **Bestia și frumoasa** *(1952)*, **Două săptămîni în alt oraș** *(1962)*.

12. Orson Welles (1915—1986) (n.r. această ultimă dată a fost adăugată de noi). A marcat radioul și teatrul, după care s-a impus în film, atît ca actor cît și ca realizator cu capodopera **Cetățeanul Kane.** Datorită influenței pe care a exercitat-o, filmul s-a situat la nivelul **Nașterii unei națiuni.** Înnoind folosirea resurselor tehnice ale cinematografului, Welles a știut să le pună, în mod strălucit, în slujba expresivității și artei. Realizările ce au urmat **Cetățeanului Kane** au continuat să traducă megalomania barocă a acestui mare original.

Filme importante: **Cetățeanul Kane** *1941)*, **Măreția Ambersonilor** *(1942)*, **Othello** *(1955)*, **Procesul** *(1962)*, **Falstaff** *(cunoscut la noi sub titlul* **Clopote la miezul nopții** *(1965)*.

„În California — a spus odată Orson Welles — o duci minunat dacă ești portocală"

Uzina de vise și oglinda ei

O „excelență" care nu... excelează întotdeauna

Și astăzi, la aproape un sfert de secol de la turnarea ultimului episod, **Incoruptibilii (The Untouchables)**, evocare a epocii tulburi a prohibiției americane, caracterizată prin proliferarea gangsterismului, prin valul copleșitor de crime și corupție, împotriva cărora se ridică o mînă de oameni curajoși, în frunte cu legendarul inspector Elliot Ness, este socotit unul din cele mai reușite seriale TV.

Tocmai aceasta a determinat studiourile **Paramount** să prezinte, cu prilejul jubileului lor de diamant, împlinirea a 75 de ani de existență, o versiune nouă, pentru marele ecran, a cărei premieră a avut loc, simultan, în ziua aniversării (3 iunie a.c.) în peste o mie de cinematografe. A concura un serial atît de popular constituie, desigur, un pariu temerar, care se pare a fost doar parțial cîștigat. Interpretul lui Elliot Ness, actorul Kevin Costner a avut de făcut față handicapului pe care îl reprezenta amintirea creației fără cusur a lui Robert Stack, critica apreciind că nu a reușit să se ridice la înălțimea modelului. În schimb, în rolul lui Al Capone, „capo di tutti capi", gangsterul care ajunsese la un moment dat stăpînul neconstestat al întregului Chicago, Robert de Niro, a înregistrat, din nou, o remarcabilă izbîndă actoricească (pentru a intra în „pielea" personajului, acest perfecționist s-a îngrășat 15 kilograme, reeditînd, într-un fel, performanța din **Furia taurului**, cînd cîștigase un număr și mai impresionant de kilograme — 25! — pentru ca apoi să recapete greutatea normală). O notă bună a primit și Sean Connery, fostului James Bond venindu-i ca o mănușă rolul bătrînului agent Malone, „dascălul" lui Elliot Ness în dura înfruntare a acestuia cu gangsterii. Evident, în primul rînd, **Paramount** a contat pe forța de atracție a titlului și performanțele la box office nu sînt de lepădat, criticii de specialitate fiind însă mai mult decît reținuți în părerile lor. Deși apreciază unele „momente reușite", cronicarul revistei **„Newsweek"** consideră că filmului îi lipsește tocmai „nota de autenticitate" ce caracterizează versiunea pentru micul ecran.

De la negoțul cu blănuri la negoțul cu vise

„Dacă este un film **Paramount** este cel mai bun spectacol pe care îl puteți vedea în oraș" — faimosul slogan sub care studiourile cu același nume își prezintă producțiile pare, așadar, ca nu corespunde realității, cel puțin în cazul acestei pelicule. Conducătorii studiourilor nu au fost, după cît se vede, prea inspirați în alegerea făcută pentru a marca o asemenea ocazie specială, dar nu este mai puțin adevărat că, de-a lungul anilor, **Paramount** a fost, nu o dată, garanția unor reușite artistice.

Numele acestui „major" este indisolubil legat de cel al lui Adolph Zukor, un adevărat patriarh al cinematografiei de peste ocean, care a trăit pînă la venerabila vîrstă de 103 ani. Ca și atîția alții din cei ce au călăuzit primii pași șovăielnici ai noii arte, Zukor, tînăr emigrant din Europa centrală, a avut la început o meserie din cele mai prozaice, fără nici o contingență cu lumea filmului: negustor de... blană de iepure. În folclorul african, blana simpaticelor rozătoare este înzestrată cu virtuți magice, labele de iepure fiind purtate în chip de „gri-gri" (amuletă) și, într-adevăr, negoțul pe care îl practica i-a adus noroc tînărului nostru, care a început să desfacă și blănuri mai acătării, reușind, astfel, să strîngă un oarecare capital. Dornic să-și sporească agoniseala, are ideea de a-și investi banii într-o formă rudimentară a ceea ce se va chema mai tîrziu industria distracțiilor, așa numitele „penny arcades") un fel de galerii cu accesul liber, în interiorul cărora erau instalate, de ambele laturi, niște dispozitive prevăzute cu vizor: prin introducerea într-o fantă a unei monede de un cent (un „penny") se putea urmări (prin vizor!) un filmuleț de cîteva minute. Lucrurile se petreceau pe la începutul secolului. Dîndu-și seama că vizionarea în grup e mai rentabilă decît vizionarea individuală, Zukor (ca și alții viitori magnați ai universului de celuloid, frații Warner, Marcus Loew, Carl Laemmle, William Fox) trece la o etapă superioară, prezentînd noua invenție în săli amenajate în pripă, pompos botezate „nickelodeons", unde intrarea era mai scumpă — cinci cenți (un „nickel"). În perpetuă căutare de idei, fostul negustor de blănuri de iepure, devenit acum negustor de vise, introduce, spre a se detașa de concurenții săi, o inovație, **Humanova (actori care rosteau replicile din spatele ecranului, o formă sui generis de sonor!), apoi nici „nickelodeon"-urile nu-i mai mulțumesc și achiziționează o sală de spectacole în adevăratul sens al cuvîntului, unde proiecțiile cinematografice erau însoțite de numere de varieteu, prețul biletelor crescînd (din nou) de cinci ori...**

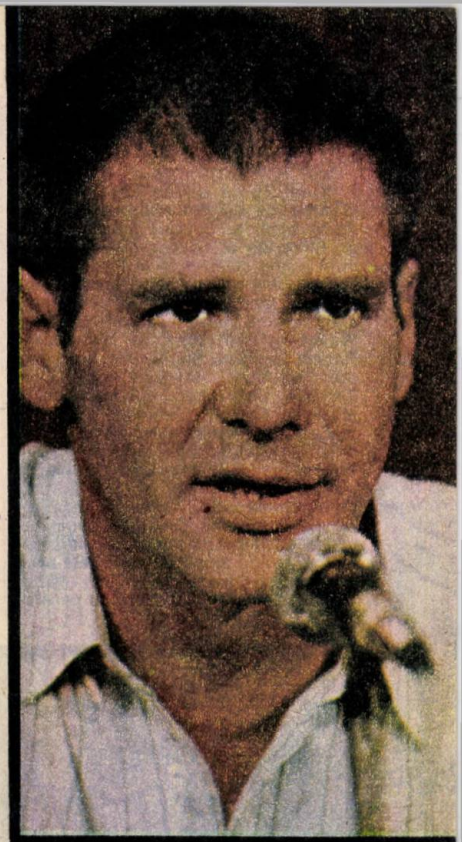
Neastîmpărul nu-i dă însă pace, și nemulțumit, pe de o parte, de lungimea standard de una sau cel mult două bobine (10—20 minute) a peliculelor turnate de studiouriule vremii (Biograph, Vitagraph, Edison), iar, pe de altă parte, de faptul că marea majoritate a rolurilor din aceste pelicule

Eșecul a pornit de la un succes: reluarea *Incoruptibililor* după 25 de ani (Robert Stack, „fostul" Elliot Ness)

Reeditarea pentru marele ecran a unui vechi succes al televiziunii anilor '60 arată că „excelențele" lumii de celuloid pot, prin excelență, da chix

erau interpretate de actori anonimi (cei de renume nedorind să se „compromită" în asemenea „producții de bîlci") își asigură drepturile de difuzare în America a filmului francez în patru bobine **Regina Elisabeta,** în care apărea inegalabila Sarah Bernhardt. Premiera a avut loc în sala unui cunoscut teatru de pe Broadway, la 3 iunie 1912, dată socotită a marca actul de naștere al studiourilor **Paramount**, deși în acel moment studiourile... nu existau încă. Filmul s-a bucurat de un imens succes, cu rezultate benefice asupra ansamblului industriei încă în fașă a cinematografiei. Privit pînă atunci ca o distracție pentru „vulg", cinematograful devenea o instituție respectabilă. Mai mult: devenea acceptabil pentru „vîrfurile" scenei americane, care pînă atunci socotiseră mai prejos de demnitatea lor să apară într-un film. Acum, de vreme ce divina Sarah acceptase să o facă, asemenea reticențe nu-și mai aveau rost.

De această nouă stare de spirit s-a grăbit să profite imediat Zukor, care de la simpla **prezentare** de filme a făcut pasul decisiv, trecînd, el însuși, la **producerea** de filme. Și nu pelicule oarecare, ci transpuneri cinematografice ale unor piese de teatru celebre, în care să apară actorii cei mai proeminenți ai vremii. Și așa s-a născut, în același an 1912, la New York studiourile **Famous Players in Famous Plays** (Actori celebri în piese celebre), strămoșii Paramount-ului de astăzi. Primele două filme realizate s-au numit **Contele de Monte Cristo** (cu James O'Neil — tatăl faimosului dramaturg Eugene O'Neil) și **Prizonierul din Zenda** (cu un alt actor extrem de îndrăgit al epocii, James K. Hackett), urmate de **Soția vecinului său** și de **Tess of the D'Urbervilles,** vedetele fiind, de data aceasta, două populare actrițe Lily Lantry (cea care avea să inspire, peste decenii, capodopera lui William Wyler, **The Westerner,** care a rulat la noi sub titlul **Texanul**) și Minnie Maddern Fiske. Cu simțul său practic, Zukor își dă însă seama că ochiul aparatului de filmat nu estompează, ci, dimpotrivă, dilată ravagiile vîrstei, actorii de teatru consacrați fiind, de regulă, trecuți de prima tinerețe și atunci își îndreaptă atenția spre actorii mai puțin cunoscuți, dar mai tineri, inclusiv cei care apăruseră în unele pelicule. Printre aceștia aproape peste noapte, dobîndește o uriașă popularitate, Mary Pickford, care devine vedeta nr. 1 a studiourilor ce, între timp, își scurtaseră numele, reținînd numai primele două cuvinte **(Famous Players).** Se năștea astfel „star system"-ul care, cultivat cu grijă, avea să dobîndească proporțiile unei adevărate psihoze făcînd din cinematograf cea mai răspîndită și cea mai profitabilă artă. Concomitent cu ascensiunea lui Zukor, începea să se afirme și un alt producător, Jesse L. Lasky, un fost căutător de aur, care avea să-și găsească norocul sub altă formă. Stimulat de succesul obținut de **Regina Elisabeta,** Lasky (împreună cu asociatul său, Samuel Goldwyn) s-a gîndit să transpună pentru ecran o piesă ce se juca cu casa închisă pe Broadway, **The Squaw Man (Omul căsătorit cu o indiancă),** recurgînd pentru aceasta la serviciile unui tînăr și promițător regizor: Cecil B. De Mille. Inițial, turnarea trebuia realizată într-o așezare din Arizona, unde se sconta că va fi soare din belșug, dar unde, spre surpriza echipei de filmare, s-a pornit o ninsoare în lege. Ca atare, producătorul s-a pomenit cu o telegramă, astăzi socotită document istoric, în care se spunea: *„Am plecat spre California. Solicit împuternicirea să închiriez un hambar pentru 75 dolari pe lună într-un loc numit Hollywood. Cecil".* Împuternicirea a fost acordată și astfel De Mille a turnat primul lung metraj din istoria Hollywood-ului, urmat de un șir de alte pelicule la fel de reușite. Numele studiourile improvizate în mica localitate californiană — **Lasky Feature Play Company** — începe să devină la fel de cunoscut ca acela al studiourilor new york-eze ale lui Zukor. Între cei doi se stabilesc legături de prietenie, care se consolidează în momentul în care ei acceptă — împreună cu alți producători — oferta unei companii de difuzare nou înființată (de un anume Hodkinson), cu titlul puțin bombastic, **Paramount (Excelent),** ca toate filmele lor să fie comercializate prin intermediul acesteia. Următorul pas: Zukor și Lasky fuzionează, în 1916, formînd un grup comun **Famous Players-Lasky.** După numai cîteva luni, sub impulsul lui Zukor, grupul nou creat absoarbe (potrivit principiului „peștele cel mare înghite pe cel mic") compania ce-i difuza produsele, însușindu-și apoi și numele acesteia, considerat mai ușor de reținut. Se năștea, astfel, ceea ce avea să fie ani de-a rîndul (pînă ce supremația i-a fost smulsă de **Metro-Goldwyn-Mayer**) cea mai mare companie cinematografică de peste ocean, un adevărat trust, cuprinzînd atît producția și difuzarea de filme, cît și prezentarea acestora în săli proprii. Regulile bine stabilite ale jocului capitalist își puneau, așadar, din plin pecetea asupra „uzinei de vise".



Harrison Ford: una din „mizele" recente

Jane Fonda: de la început, lozul cîștigător

Genul colossal

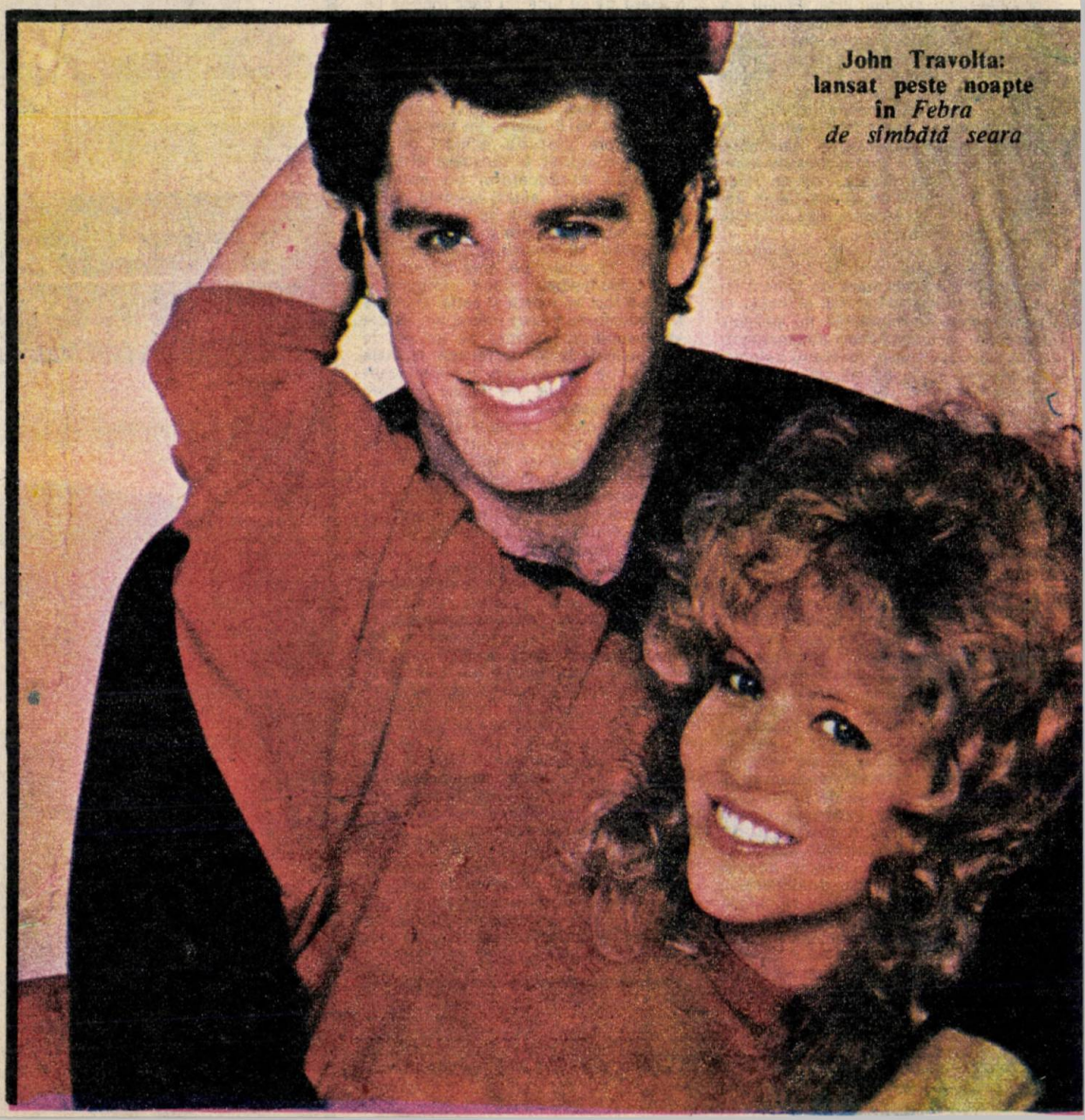
În cei 75 de ani de existență, studiourile ce s-au numit post factum, Paramount, au produs aproape 3000 de filme, pe al căror generic s-au întîlnit nume celebre de la Rudolph Valentino, Mary Pickford, Gloria Swanson, la Mae West și Gary Cooper, Cary Grant, Marlene Dietrich, John Wayne și frații Marx, iar mai recent Robert Redford, Shirley McLaine, Audrey Hepburn, Harrison Ford, John Travolta. Lista regizorilor cuprinde în afară de Cecil B. De Mille, nume nu mai puțin răsunătoare: Ernest Lubitsch, Josef von Sternberg, William Wellman, Billy Wilder, Howard Hawks. Multe din producțiile purtînd ca emblemă piscul înzăpezit, înconjurat de o cunună de stele, rămîn înscrise cu litere de aur în istoria cinematografului: **Seicul** (1922), **Cele zece porunci** și **Căruța cu coviltir** (1923), **Union Pacific** (1939), **Mergînd pe drumul meu** (1944), **Bulevardul Amurgului** (1950), **Ultimul tren din Gun Hill** (1959), **El Dorado** (1964), **Love Story** (1970), **Nașul** (1972).

Altele merită reținute pentru spectaculozitatea lor: **Febra de simbătă seara** (1977), **În căutarea arcei pierdute** (1980). Un șir dintre ele au primit Oscaruri sau au fost nominalizate pentru asemenea distincții. **Aripile (Wings)** are meritul de a fi cîștigătorul primei ediții (1927/1928) a rîvnitelor premii.

În același timp, printre cele trei mii de pelicule, nu puține sînt plate, cenușii, lipsite de viață, filme de serviciu, promisiunea de „excelență" cuprinsă în titlu nefiind, deci, totdeauna onorată. În anii interbelici se conturează o perioadă similară „telefoanelor albe" ale cinematografiei italiene, o estetică a opulenței factice, a luxului fals și înșelător. După război, un producător ca Joseph Levine se „specializează" în ecranizări după literatura de consum (**Carpetbaggers** etc.) care nu au contribuit cu nimic la progresul celei de-a șaptea arte. Tendința spre comercialism devine și mai evidentă odată cu absorbirea (în 1966) studiourilor de către supertrustul (conglomeratul financiaro-industrial) **Gulf and Western.** Unele producții gen „colossal", ca de pildă **Grăbiți apusul soarelui** (1967) suferă eșecuri usturătoare, inclusiv pe plan financiar. Alte filme, cum ar fi **Nașul,** mai refac din prestigiul știrbit. Unde s-ar plasa **Incoruptibilii** între aceste două extreme?

„Publicul nu se înșeală niciodată" și-a intitulat sentențios (și interesat!), Zukor volumul său autobiografic. Desigur, o judecată de valoare doar parțial adevărată, pentru că publicul poate fi și manipulat prin enorma presiune publicitară exercitată de marile studiouri. Chiar dacă încasările sînt deocamdată notabile, reeditarea — și încă la un palier inferior — a unui serial TV pentru marcarea unui jubileu nu este oare, în fond, un semn de criză?

Romulus CĂPLESCU



John Travolta: lansat peste noapte în *Febra de simbătă seara*

Incursiune într-un secol agitat

Ce se știe și ce nu se știe despre Cetatea filmului

● **1887** Un oarecare Horace Wilcox, originar din Kansas își stabilește lîngă Los Angeles o fermă botezată Hollywood și începe să cultive citrice. Pe la 1853 de cînd există și primele consemnări, prin locul denumit acum Hollywood nu treceau decît niște triburi de indieni Cherskee și Cahurega. Primii vizitatori sînt atrași prin partea locului de un pictor de origine franceză, Paul de Longprés care își stabilește și el reședința ca și atelierul de pictură în vecinătatea fermei Wilcox. În 1903 Hollywoodul dobîndește calitatea de sat, populația lui numărînd atunci 235 de suflete pentru ca în 1910, cînd numărul locuitorilor lui se ridicase la 4 000, Hollywoodul să fie anexat de Los Angeles. Astăzi numărul celor ce locuiesc în acest cartier al metropolei californiene este de cîteva sute de mii. Se știe că Los Angeles este considerat orașul cel mai întins de pe glob (450 mii kilometri pătrați), iar vestitul Bulevard al Hollywoodului are o lungime de 20 km.

● **1893** este înregistrat primul scurt metraj american realizat de firma Dickson — Edison. Filmările au avut loc însă la New York, unde aveau să fie filmate apoi și primele westernuri considerate astăzi moștenire a folclorului cinematografic american. În 1908 un producător independent G.M. Anderson turează 376 de bobine ale unui serial, „avant-la-lettre" intitulat **Broncho Billy.** Filmările au avut loc în California, dar nici ele în locul numit Hollywood. Realizarea acestor filme este considerată prima reacție concretă la monopolul pe care îl instituise prima firmă producătoare de filme, trustul Eastmann, — Edison.
Cîțiva ani mai înainte, în **1904,** se filmase lîngă Los Angeles un documentar, considerat primul documentar californian. El înregistra decolarea unui dirijabil.

● **1910** Cecil B. De Mille căutînd locuri de filmare pentru pelicula sa **The Squaw Man** „descoperă" Hollywoodul ceea ce a determinat marele exod spre acest loc. Deși Griffith regizase un film la Los Angeles în acest an 1910, iar David Harsley începuse construcția primului studio de filme în 1911, nașterea viitoarei Cetăți a filmului a fost stabilită a fi anul 1913 ca urmare a inițiativei de stabilire a unei baze de filmări la Hollywood de către Cecil B. De Mille.
Istoria Hollywoodului, pe care poetul francez Blaise Cendrars l-a botezat **„Mecca cinematografului",** se confundă, în linii mari, cu aceea a cinematografului american, argumentul cel mai important al instalării aici a principalei activități cinematografice americane fiind de fapt, doar de ordin meteorologic: posibilitatea de a filma în exterior, aproape fără întrerupere, datorită unei clime extrem de dulci și lipsită de precipitații.

● **În 1914** Griffith, acest vizionar al cinematografului, se rupe de trustul Eastmann-Edison, plecarea lui avînd să însemne o lovitură de grație pentru trustul din Chicago. Chiar în acest an Griffith aduce pe ecrane **Nașterea unei națiuni,** operă care situează cinematograful pe un plan superior atît ca artă cît și ca audiență. **Nașterea unei națiuni** este filmul care a determinat publicația de specialitate de pe atunci (existentă și astăzi) „Variety" să procedeze la primul sondaj al încasărilor, înființînd, astfel, atît de popularul astăzi „box office". În anul următor, **Intoleranță,** tot al lui Griffith, arată, însă cealaltă față a operației box office: falimentul. Griffith a trebuit să suporte eșecul plătind din propriul buzunar banii investiți și nerecuperați din încasări.

Importanța și caracterul determinant pentru arta filmului hollywoodian a apariției unui realizator ca Griffith au fost sesizate pe dată dar explicarea, în toată amploarea lui a fenomenului Griffith a venit mai tîrziu. Înainte de apariția lui Griffith – spune în

anii noștri cercetătorul american William Everson – nu exista ceea ce astăzi numim montaj, nu exista o gramatică și nici ceea ce se numește regie de film. Filmele de pînă la el – și mă refer la cele făcute prin 1899 și 1900, conțineau adesea lucruri amuzante. Aveau simțul umorului, idei și o imagine, adesea, uluitoare. Cînd privești un film de pe la 1901 descoperi, adesea, o fotografie limpede ca cristalul, cu o sumedenie de amănunte interesante și bine puse în valoare. Numai că, în astfel de filme, nu există coeziune și mai ales nu exista cineva anume care să pună toate lucrurile laolaltă. Și dacă unui realizator sau operator le ieșea ceva bine într-un film, nu le mai trecea prin cap să-l folosească și în altul. Într-adevăr, nu se poate vorbi de regie de film înainte de Griffith. Cel ce făcea filmul era foarte adesea operatorul. El trăgea pe peliculă ce-i trecea prin cap, dădea chiar și indicații regizorale. Așa că lucrurile deveneau prea adesea simple operații mecanice care nu conțineau nici o idee artistică și filmică. Cînd a apărut Griffith, el și-a dat seama de tot potențialul ce exista și, evident, a dezvoltat multe din propriile lui concepții și idei. Lucrul cel mai important pe care l-a făcut el, însă, a fost să privească aceste aspecte ale filmului ca un tot și astfel a modelat limbajul filmului. Așa încît, după 1908 (cînd a realizat primul său film) se poate vorbi de un real limbaj filmic în plină evoluție, limbaj de la care se reclamă toate filmele de azi într-un sens sau altul...“

Star-sistemul lansează și relansează. Sau: metamorfoza

● 1915 înregistrează prima bătălie antitrust cîștigată. Se adoptă prima lege anti-trust care a dus la moartea legală a firmei Eastmann — Edison.
Apare, în schimb, un procedeu numit „de asociere“ materializat în „Triangle“ prima asociație de cineaști-producători de filme care aduce laolaltă pe Griffith, Ince și Sennett, susținuți mai mult pe cale ocultă de bancheri și industriași. Se citează un vestit caz cînd președintele lui „Bank Italy of San Francisco“, un oarecare Gianini îi „împrumută“ lui Chaplin 500.000 de dolari pentru **The Kid (Piciul)** pe care îi recuperează în cinci săptămîni de proiectare a filmului. Trebuie consemnat și faptul că debutul lui Chaplin se produce sub aripa protectoare a lui Sennett. Și tot acum încep să apară pe firmamentul filmului hollywoodian nume ca acelea ale lui Frank Borzage, Allan Dwan, Raoul Walsh.

● 1918 Două nume ies din anonimat și dobîndesc o subită și extraordinară rezonanță: Buster Keaton și King Vidor. Un an mai tîrziu „Triangle“ se dizolvă, dar apare o asociere mult mai largă sub denumirea de „United Artists“ întemeiată de Chaplin, de „veteranul“ Criffith, dar și de Mary Pickford „prima logodnică a ecranului“ și de Douglas Fairbanks „primul erou de film tipic american“.

● 1920 Hollywoodul se impune definitiv drept capitală a filmului (producția este în acest moment de circa 700 de filme anual). Noua companie înființată (United Artists) pune în mișcare un imens mecanism publicitar cunoscut de-atunci încoace sub denumirea de „star-system“. Operația urmărește captarea maselor largi de spectatori și crearea unui curent popular de aderare la noua artă. În acest timp cinematograful european trece printr-o perioadă de intelectualism și estetism care favorizează tocmai pătrunderea filmului american pe ecranele europene.
În 1921 apar cele două săli considerate, astăzi, adevărate monumente ale cinematografului american „The Chinese Theatre“ și „The Egyptian Theatre“ în fața cărora vedetele și celebrităților încep să-și lase „amprentele“ — semnătura, forma palmelor și a picioarelor, pe aleea de ciment. Oameni de teatru de pe Braadway, dar și europeni ca Fritz Lang, încep să vină la Hollywood.

● 1924 René Clair proclamă în amintirile sale că acesta ar fi anul în care Hollywoodul

a început să existe cu adevărat și consemnează ritos: „Hollywoodul e prezent din ziua în care producătorul Thalberg l-a dat afară din biroul său, de la MGM, pe Erich von Stroheim venit să „protesteze împotriva sabotării montajuoui filmului său **Rapacitate**". Dar, spune Boussinot — care ne-a călăuzit și el în întocmirea acestui scurt istoric — argumentul oferit de René Clair ascunde, mai degrabă, dorința cineastului francez de a minimaliza Hollywoodul.

Que viva Mexico al lui Eisenstein și **Tabou** al lui Murnau.
Filmul vorbit lansează, după cum consemnează istoricii, prima lui capodoperă: **Hallelujah** al lui King Vidor.

Apariția sonorului înregistrează și primele ei victime: Griffith care renunță să mai facă film, Keaton incapabil să se adapteze, dar mai ales pentru că este prea exigent ca să-și trădeze vocația, precum și Stroheim incapabil să se transforme în producător-financiar.

sînt nici ele de o mai mică importanță în stabilirea reputației scriitorului, avea să spună: „Filmul vorbit nu este o perfecționare a filmului mut, așa cum ascensorul nu este o perfecționare a zgîrie-norilor".

Apariția sonorului nu a fost, așadar, o îmbunătățire, ci o înlocuire de modalitate, o schimbare fundamentală a datelor filmului, schimbarea aceasta sacrificînd o seamă de cineaști. Nimeni astăzi n-ar afirma însă cu ușurință că alții mai buni, mai plini de fantezie, mai inteligenți și mai talentați le-au luat locul. Despre noii veniți vom vedea mai încolo ce avea să spună un cineast al „noului val" francez, de dimensiunea, profunzimea și importanța lui Francois Truffaut.

comediilor numite „à la Lubitsch" și al revistelor filmate „tip Golddiggers". Tipologia eroinelor se schimbă și ea, blondelor platinate și corpolente ale anilor 20 sau brunelor picante publicul începînd să le prefere femeia cu alură mai sportivă. În 1932 „evenimentul" cinematografic este de fapt o demolare: a giganticelor decoruri „babiloniene" construite de Griffith pentru **Intoleranță** chiar pe Sunset Boulevard.
Socurile vieții economice determină pe producători să recurgă la o veșnică „împrospătare" a vedetelor. Un producător al vremii, dintre cei mai influenți, cum era David O'Selznick făcea chiar constatarea devenită aproape normă: „O vedetă durează cinci ani". În sfîrșit în 1933 se înregistrează venirea la Hollywood a unui grup important de realizatori germani alungați de nazism: Lang, Ulmer, Dieterle, Preminger. Doi realizatori americani suferă directa influență a expresionistului Lang: Joseph Losey și Samuel Fuller.

unei vedete (Liz Taylor, de la debut și pînă astăzi)

1925 Apar primele semne ale declinului producției hollywoodiene, deși sosiseră aici Sternberg, Sjöström, Stiller, ale căror realizări cunoșteau succesul. **Aurora (Sunrise)** filmul unui alt emigrant Murnau, obține în 1927 „Oscar"-ul. În același an demarează și „filmul vorbit". **Cîntărețul de jazz.** este deschizătorul de drum. Dar „filmul vorbit" mai are de luptat doi ani pînă să se impună. „Marele mut" își încheie cariera printr-un strălucit foc de artificii: **Luminile orașului** de Chaplin. Apare

Problemele sînt însă mult mai complicate și în jurul lor s-au purtat neobișnuite discuții adesea pseudoteoretice care și-au atras, în presa vremii, calificativul de „speculații bizantine". Un număr de ani după ce sonorul se impusese iar filmul mut intrase în legenda artei a șaptea, André Malraux avea să tranșeze speculațiile inconsistente care nu se mai terminau despre „ce anume a adus nou sonorul în arta cinematografică". Într-una din acele fraze pe cît de succinte pe atît de percutante care nu

1930 marchează deci sfîrșitul „triumfal" al filmului mut, dar și primul reflux al abia lansatului „film vorbit". Noua tehnică pune probleme atît de cost cît și de realizare, iar singura extindere a producției se semnalează în genul filmului de divertisment, al

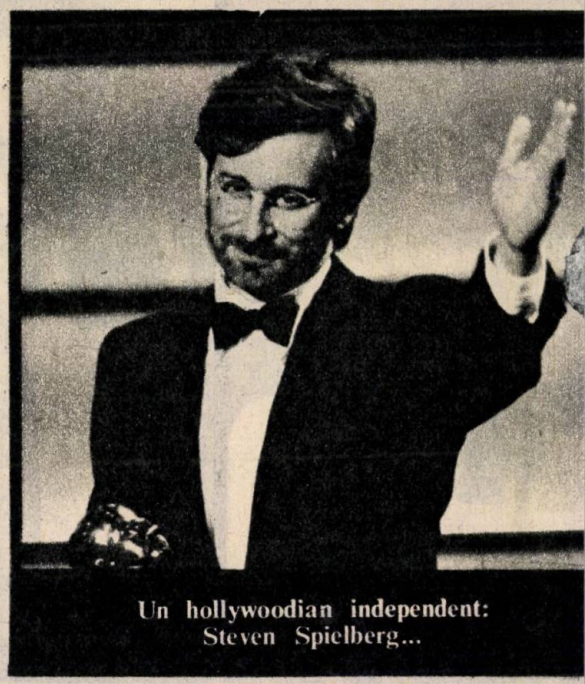
→

● 1935 Odată cu creșterea, din nou, a producției de filme (după căderea suferită în anii de criză 1928—29) înregistrîndu-se acum 400 de filme anual, are loc o „profilare" pe genuri a studiourilor: „Columbia" se specializează în comedie; „Fox", în filme de aventură; „Warner Bross" în film polițist sau social iar „Metro Goldwyn Mayer mizează pe reînvierea star-system-ului" adaptat la condițiile și avantajele filmului vorbit, lansînd o adevărată avalanșă de melodrame la care-și dau concursul o serie de „monștri sacri". Melodrama „cu iz intelectual" rămîne însă apanajul lui „Warner".
Apare și primul film realizat în sistemul „Technicolor:" **Becky Sharp** de Mamoulian. Un succes mondial se dovedește a fi **Robin Hood** și tot un succes mondial este și musical-ul **Top Hat** care are meritul de a-l consacra pe Fred Astaire.
Diligența lui Ford reimpune westernul (care își avusese perioada lui înfloritoare în timpul „marelui mut") și devine un film de referință al genului.
Mecanismul hollywoodian funcționează cu maximum de randament (cantitativ), dar un critic german, Curt Riess, aflat în vizită la Hollywood, poate face afirmația că „Cetatea filmului are nevoie de 600—700 de scenarii anual, la care lucrează peste 700 de autori, dar în filme nu poți găsi șapte idei pe an." Este, de altfel, perioada în care apare și denumirea de „cinema comercial". Studiourile iau aspectul de uzine, cu mii și chiar zeci de mii de salariați, platourile se întind pe kilometri pătrați, iar peliculele se măsoară în kilometri.
Odată cu reînvierea, sub o formă mai atenuată, a star-systemului își face apariția și „presa de suflet", o serie de reviste ilustrate a căror activitate urmărește mai mult viața vedetelor decît problemele creației cinematografice propriu-zise.
Filmul este dominat de un fel de „realism funcțional" căutîndu-se o aliere a moștenirii lăsată de „marele mut" cu posibilitățile oferite de „filmul vorbit" și apar actori de o nouă dimensiune ca Humphrey Bogart, E.G. Robinson, Clark Gable, Cary Cooper și mulți alții. Odată cu ei apare o serie de regizori „nervoși și eficace". Ei se impun ca povestitori incomparabili: Hathaway, Walsh, etc. Se reanimă și „serialul" (care cunoscuse o primă epocă de înflorire în filmul mut), după cum se încearcă o reluare a povestirilor din filmul mut, adaptate la condițiile filmului vorbit.

● 1939 — anul declanșării celui de-al doilea război mondial este dominat, din punct de vedere cinematografic, de două evenimente: ultimul film al Gretei Garbo, **Ninocika** și primul film cu record de încasări pe plan mondial **Pe aripile vîntului.** Anii războiului camuflează, prin forța împrejurărilor, o criză lentantă (o nouă criză) a Hollywoodului. Pe de o parte se dă o luptă pentru a se depăși carcanul story-ului comercial prin scenarii considerate a „mai intelectual" și pe baza cărora se impune o actriță ca Bette Davis (deja două Oscaruri la acea vreme) și un regizor ca William Wyler. Filmele lor dobîndesc nu numai succes de stimă, dar și de public. Pe de altă parte, însă, marea miză a studiourilor, comedia muzicală, cu toată prezența lui Fred Astaire, stagnează. Se recurge la o nouă „idee tonică": lansarea de vedete pentru copii, Sonja Henie, și chiar a vedetelor copii — Shirley Temple, Mickey Rooney, Judy Garland. Este perioada în care un serial destinat publicului tînăr **Familia judecătorului Hardy** cunoaște un succes ieșit din comun.
De reținut că de aproximativ un deceniu aproape întreaga producție cinematografică este controlată de cinci trusturi denumite „majors" — MGM, Paramount, Warner, Fox, RKO și de trei „minors" — Universal, United Artists, Columbia.

● 1940 — Sosesc la Hollywood alți europeni alungați de nazism: Renoir, Clair, Duvivier, Ophüls.
Hitchcock care se afla la Hollywood își începe sub semnul antinazismului faza lui cea mai spectaculoasă dar al doilea „Oscar" îl cucerește cu un film considerat a fi de o factură comercială **Rebecca.**

În aproape o jumătate de secol de carieră Alfred Hitchcock a turnat peste 50 de filme (între care **Notorious, 39 de trepte, Păsările** *etc.), A contribuit la lansarea unor actrițe care nu se impuseseră pînă atunci (Maureen O'Hara, Joan Fontaine, Ingrid Bergman, Shirley Mac Lane, Grace Kelly). A influențat puternic arta filmului hollywoodian pe toate planurile, fie că e vorba de construcția scenariilor, de alegerea și dirijarea actorilor, ori de subtilități de regie sau de creare a suspensului. Se poate vorbi chiar de o invenție a sa acest „suspense filmic."*
Deși prețuit în timpul vieții sale, nu s-ar putea spune că lecția lui de cinematograf a fost spontan, deplin înțeleasă și preluată. Astăzi în America și nu numai în America, opera și personalitatea realizatorului englez care a făcut carieră la Hollywood se bucură, însă de o atenție cu totul ieșită din comun atît printre realizatori cît și printre teoreticienii care văd și-l proclamă acum pe Alfred Hitchcock drept modelator al filmului hollywoodian, modelatorul cel mai autentic după zeci de ani de la primul mare modelator al filmului de peste ocean, Griffith. De semnalat însă aici, că importanța operei și gîndului artistic hitchcockian au fost sesizate cu destul de mulți ani în urmă, în orice caz înaintea americanilor, în toată complexitatea și grandoarea lor, în Europa și în primul rînd în Franța unde vestitul studiu al tînărului pe atunci realizator Francois Truffaut - bazat pe o lungă și fecundă discuție cu creatorul suspensului, Hitchcock, - rămîne pînă astăzi o lucrare inegalată. Privirea lui Truffaut îl situează pe Alfred Hitccock în rîndul acelor atît de prețuiți, dar și atît de puțini care au fost cu adevărat înnoitori și modelatori ai artei cinematografice. Iată, de pildă, una din atît de spectaculoasele, dar, în primul rînd, atît de precisele afirmații pe care le face realizatorul francez: „Cineaștii americani care au debutat după 1930 n-au căutat să exploateze nici măcar o zecime din teritoriul defrișat de Griffith și nu-mi pare deloc exagerat să scriu că de la aparița sonorului, Hollywoodul n-a produs nici un mare temperament vizual, cu excepția lui Orson Welles. Cred, cu toată sinceritatea, că dacă cinematograful ar trebui, peste noapte, să se lipsească de orice bandă sonoră și să redevină cinematograful artă mută - așa cum a fost între 1895 și 1930 - cea mai mare parte din actualii realizatori s-ar vedea obligați să-și găsească alte meserii. Iată de ce, dacă privești producția hollywoodiană, Howard Hawks, John Ford și Alfred Hitchcock îmi par a fi singurii moștenitori ai se-



Un hollywoodian independent: Steven Spielberg...

cretelor lui Griffith. Cum să nu te gîndești atunci, plin de melancolie, că odată cu sfîrșitul carierei lor s-ar putea să se vorbească despre acestea ca despre niște „secrete pierdute..."

Și tot Truffaut scoate în relief – aceasta se întîmplă în anul 1969, – importanța anume a artei hitchcockiene pentru cinematograful american. „Cinematograful lui Hitchcock – poate că nu este întotdeauna exaltant, dar te îmbogățește întotdeauna, dacă ar fi să pomenesc doar de luciditatea înspăimîntătoare cu ajutorul căreia denunță el ultragiile pe care oamenii le aduc frumuseții și purității. Dacă dorim ca în epoca lui Ingmar Bergman să acceptăm ideea ca cinematograful nu este mai prejos de literatură, cred atunci că este cazul să-l clasăm pe Hitchcock – dar de ce trebuie, în definitiv, să-l clasăm? – în categoria acelor artiști neliniștiți cum au fost Kafka, Dostoievski, Poe. Acești artiști ai anxietății nu pot, desigur, să ne ajute să trăim, pentru că lor înșile le-a venit greu să existe, dar menirea lor este să ne facă să împărtășim ceea ce-i bîntuia pe ei. Și astfel, chiar fără voia noastră eventual, ei ne ajută să ne cunoaștem mai bine, ceea constituie țelul fundamental al artei".

John Ford realizează tot în acest an 1940 filmul social inspirat de anii crizei de la începutul deceniului: **Fructele miniei.**
Este însă anul în care Chaplin oferă publicului din întreaga lume **The Great Dictator** cunoscut mai frecvent sub titlul **Dictatorul.**
Și tot acum descinde la Hollywood o strălucită personalitate nu numai a filmului ci a vieții culturale americane: Orson Welles care începe filmările la **Cetățeanul Kane,** film ce va apare pe ecrane în anul următor. Welles este artistul care impresionează cel mai mult prin cutezanța, cultura și înaripareа gîndului său. Este primit la Hollywood cu un sentiment de imens respect amestecat însă și cu oarecare suspiciune. La vrema respectivă părea că va deveni marele cineast american și idealul studiourilor și publicului american. Dar tot Orson Welles, într-o reflecție nu lipsită de premoniție, avea să spună pe un ton glumeț: „În California o duci extraordinar de bine dacă ești portocală".
Presa înscrie ca o victorie **Șoimul maltez** al lui John Huston și se vorbește destul de amplu despre revenirea pe platouri a lui Sternberg, revenire ce nu va însemna și o relansare.
În toată perioada războiului producția nu scade, adaptîndu-se problemelor și temelor la ordinea zilei. Trei regizori considerați discipoli ai lui Lubitsch se impun ca realizatori de primă dimensiune: Preminger, Mankiewicz și Wilder în timp ce actorul în plină ascensiune este și va rămîne pentru multă vreme Humphrey Bogart. El devine un fel de personaj mitic și împreună cu Lauren Bacall formează un cuplu adulat. Tot în această perioadă se impune ca realizator Vincente Minnelli.

● **1946** — Evenimentul cinematografic nu este un film ci o lege: aceea împotriva trusturilor „majors" care obligă marile companii să-și separe activitățile de producție de cele legate de difuzarea filmelor.

Curentul în cinematografie este acum spre filmul psihologic iar „marea lovitură" o dă filmul **Gilda.** Westernul revine în forță pe firmament, mai ales cu John Ford — **Draga mea, Clementine.** Dar genul care surprinde cel mai plăcut, acum, după război, este comedia muzicală: **Ziegfeld Follies** al ui Minnelli care cunoaște un succes uriaș. Anul imediat următor, 1947, înregistrează o creștere a ritmului în activitatea studiourilor. Două filme se înscriu ca foarte importante: **Domnul Verdoux** și **Doamna din Shangai.** Noi nume de realizatori: Kazan, Dmytryk, Dassin și Mann vestesc nu numai noi povestiri cinematografice, dar și o nouă dimensiune a filmului hollywoodian. Totul este, însă, umbrit de apariția mult detestatei „comisii pentru cercetarea activităților antiamericane". În Cetatea filmului și nu numai în ea atmosfera este irespirabilă, presa se ocupă mai mult de victimele „activității" acestei comisii decît de filme. Cu toate acestea Hitchcock își continuă ascensiunea, Vidor se instalează printre realizatorii importanți, iar Kramer își face debutul.
Un singur nume actoricesc în acești ani: Marilyn Monroe, dar un nume care capătă spontan o rezonanță uluitoare.

● **1950** înregistrează o mare expansiune a „drive-in"-urilor adică a cinematografelor în aer liber.

Singurele aspecte care se impun prin dinamica lor sînt de factură organizatorică: separarea radicală a circuitului de săli de companiile „majors" și creșterea vertiginoasă a numărului de „drive-in"uri.

și doi new yorkezi
Woody Allen (cu Diane Keaton) și Martin Scorsese

Evenimentul însă de tristă memorie în viața Hollywoodului este campania maccarthystă căreia îi cad victimă o seamă de realizatori după cum alții se compromit denunțîndu-și colegii de breaslă.

Ofensiva tv ia prin surprindere pe magnații Hollywoodului și își impune autoritatea ca și stilul ei. Producția studiourilor scade la 300 de filme anual.

Ca o „încununare" a declinului hollywoodian, Charlie Chaplin părăsește America, victima și el a faimoasei „comisii".

Pe la jumătatea deceniului șase avea să se producă o primă și mai articulată reacție a marilor producători hollywoodieni spre a găsi o modalitate de colaborare cu televiziunea. Realizatorii se refugiază în povești pline de lirism amestecate cu angoasă.

În acest climat irumpe pe firmament o personalitate care se impune fulgerător: James Dean. „Eroul care poartă în el răul secolului" cum s-a spus despre el, personaj reprezentativ și pe loc adoptat de tînăra generație, Dean a adus pe ecran propria lui angoasă existențială, dar a impus și o nouă dimensiune atît a personajului filmic cît și a interpretării.

● 1960 Din producția în care genurile își pierd specificul puține filme se salvează.

Pe acest fundal se impune o nouă personalitate regizorală: John Cassavettes care regizează, la New York și nu la Hollywood, un film destinat să facă școală și epocă: **Umbre.**

● 1965—70

Se poate constata o mutație în activitatea studiourilor hollywoodiene în ce privește relația cinema-televiziune. Se produce într-un ritm mai susținut, dar cu precădere filme pentru micul ecran. Televiziunea începe să-și impună și proprii ei realizatori — numitul „nou val al televiziunii" — care aduc modificări sesizabile în modul de a filma și de a povesti în imagini. Serialele și foiletoanele tv sînt la modă (sînt și astăzi). Mai ales acele „soap-operas" destinate, în special, casnicelor, difuzate atît dimineața cît și după amiaza și care le oferă acestora un fel de viață paralelă ce seamănă cu a lor, dar este mai romanțioasă și mai palpitantă.

● Anii 70 se înscriu sub impulsul evident al Hollywoodului de a-și recupera puterile pierdute. Noii producători mai inventivi în ce privește stabilirea modalității de conlucrare cu televiziunea, dar — cum remarcă analiștii — mult mai lipsiți de simțul spectacolului și de fantezie, caută totuși să imprime un ritm mai viu producției destinată marelui ecran. Apare un tip nou de cineast care trezește tot mai mult interesul și-și atrage respectul: cineastul independent. Se produce un reviriment și în frecventarea sălilor de cinema și a „drive-in"-urilor. Către sfîrșitul deceniului producția pentru marele ecran cunoaște o creștere sensibilă. Dar impunîndu-se bugete tot mai spectaculoase (acesta este „secretul" noii generații de producători; spectaculosul prin cheltuielile de montare) producția de film intră în circuitul marilor forțe financiaro-bancare. Suprema aventură începe să fie „goana după buget".

● 198... *Privirea pe care am încercat-o asupra cinematografului hollywoodian nu este, bineînțeles, decît parte a fenomenului cinematografic american pentru că nu ne-am referit decît la filmul de ficțiune, n-am abordat nici documentarul, nu ne-am oprit la filmul experimental și, înainte de toate, n-am adus în vizor și celălalt cinematograf de ficțiune care se produce înafara Hollywoodului, pe coasta de est, adică a Atlanticului, și în primul rînd la New York. Existența însă a acestui* **alt** *cinema american, dar ne-hollywoodian, nu este un fenomen izolat și lipsit de consecințe pentru ansamblul artei cinematografice din S.U.A.*

Dacă acum două decenii Truffaut a formulat ipoteza catastrofică „a pierderii secretelor artei cinematografice prin dispariția unor realizatori" astăzi se poate face afirmația că acele secrete nu s-au pierdut ci au fost moștenite și că realizatori ca Woody Allen, Milos Forman, Steven Spielberg Francis Coppola caută, fiecare în alt fel și din alt unghi, să pună arta a șaptea în acord cu o nouă epocă. Allen este new york-ez prin definiție și vocație și, cel puțin pînă acum, se declară ostil concepției pe care el nu o numește hollywoodiană ci, cu un sens pejorativ, „californiană". În creația lui Allen este evidentă, pînă la obsesie, dorința de a pune filmul alături de marea artă scrisă, pictată sau transcrisă pe portativ. Woody Allen are ceva comun cu Orson Welles în măsura în care nici el nu este înțeles decît de un public restrîns deși, aparent, pare a fi adulat de toată lumea. El are însă șansa, pe care Welles n-a avut-o, de a face film după film, și de a face film la el acasă, nu în peregrinări, adesea precare ca acelea pe care le-a cunoscut Welles. Este evident însă un fel de „complex european" în arta lui Allen, un element nou în filmul de peste ocean, element care întrerupe sensul unic al influențării și al concepției de film ca artă, existent o bună bucată de vreme.

Și încă un cuvînt despre creația lui Allen: dacă un film, să zicem, ca **Portocala mecanică** *este receptat spontan de un mare număr de spectatori, unul realizat de Allen solicită imperios un anumit grad de cultură a spectatorului.*

Francis Ford Coppola depune o mare energie ca să descopere locul filmului în civilizația americană contemporană. El pare obsedat de ideea că invenția artistului și a tehnicianului trebuie să se afle într-o stare de cunoaștere reciprocă spre folosul, bineînțeles, al cineastului.

Martin Scorsese este, as spune, temperamentul meridional al filmului american și totodată omul care introduce o „privire neorealistă" într-o lume în care cinematograful de pînă la el fixase adevărate canoane vizuale.

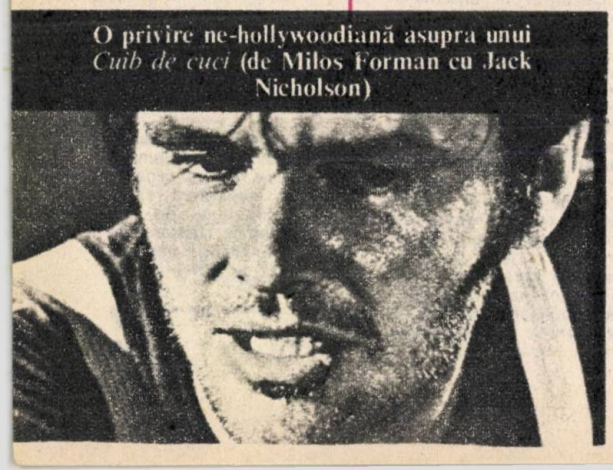
George Lucas nu poate fi discutat decît în tandem cu Steven Spielberg cu toate că personalitatea lui este deplin marcată în filmul american contemporan.

Milos Forman vine în cetatea filmului încărcat de acea sensibilitate care pentru Truffaut era reprezentată de dimensiunile Kafka, Dostoievski, Poe. Judecînd însă cel puțin după **Zbor deasupra unui cuib de cuci** *or* **Ragtime** *(subiect tipic american, tratat cu mijloace tipic europene) Milos Forman nu se adaptează el ci adaptează arta povestirii în imagini indiferent în contextul în care se află plasat.*

În sfîrșit, dar nicidecum în ultimul rînd Steven Spielberg, cineast apărut sub zodia televiziunii (sau cum i se spune în America ultimei generații de realizatori: „Tv babies".). Spielberg nu se integrează în sistemul hollywoodian deși lucrează la Hollywood. Cea mai obișnuită afirmație întîlnită la adresa lui este că „Spielberg a dat lovitura" (deși ar fi prematur să se spună cine a dat lovitura și cine a profitat de pe urma ei). Steven Spielberg a adus în cinematograful de pe coasta de vest un alt spirit care nu e acela al Cetății filmului. El are o altă viziune despre narațiunea prin imagine căreia, datorită cunoașterii posibilităților imense oferite de cuceririle tehnice, el îi remodelează funcția dramatică: are o altă înțelegere față de exigențele publicului de astăzi; are o altă exigență față de limbajul cinematografic pe care caută să-l aducă la specificul lui după decenii de „împrumuturi de la alte arte" care-l făceau să se mulțumească cu caracterul său sincretic.

Filmul cel mai reprezentativ al lui Steven Spielberg este, în acest sens **Duel pe autostradă.** *Și aici apare el ca un continuator al lui Hitchcock, iar* **Întîlnire de gradul trei** *și* **E.T.** *ne pun în situația de a-i plasa printre modelatorii limbajului cinematografic și prin aceasta avînd o funcție similară aceleia pe care a avut-o Griffith.*

Mircea ALEXANDRESCU



O privire ne-hollywoodiană asupra unui *Cuib de cuci* (de Milos Forman cu Jack Nicholson)

lumea văzută cu ochi de cineast

Un scriitor albanez la Paris

În drum spre locul de întîlnire cu realizatorii filmului inspirat de romanul său, scriitorul albanez confruntă ce ştie cu ce vede în „oraşul lumină"

Mă invitase la dejun scenaristul **Generalului armatei moarte,** Jean Claude Carrière. Cînd, cu o zi înainte, mi-a spus adresa, strada Victor Massé, numărul 5, a adăugat: „Este mai uşor să veniţi cu metroul. Coborîţi la Pigalle." Am făcut, pare-se, o grimasă ciudată, pentru că el mi-a mai zis, zîmbind: „Vă miră cartierul? Veţi vedea, este foarte frumos."

Deşi l-am contrazis spunîndu-i că nu este vorba de aşa ceva, în realitate mi s-a părut curios că un scenarist de talia lui Jean-Claude nu-şi alesese un cartier mai select.

De la hotelul în care locuiam, în apropiere de Champ-de-Mars, s-a dovedit, într-adevăr, a fi mai uşor să ajung la destinaţie cu metroul.

Pe la unsprezece şi jumătate am coborît în staţia Pigalle şi am ieşit în stradă. Pentru prima oară vedeam rău-famatul cartier ziua şi totul a fost atît de neaşteptat, încît am crezut, pentru un moment, că greşisem staţia. Nu era însă aşa. Mă aflam chiar în Pigalle, doar că nu era noapte.

Ca toţi străinii ce ajung la Paris, împins de curiozitate, colindasem în cîteva seri străzile şi pieţele din Pigalle, mai mult pentru a mă convinge cu ochii mei asupra celor citite sau auzite despre cartier: faimoasele cabarete, proxeneţii aşteptînd dinaintea localurilor şi încercînd să atragă clienţii, dar mai ales prostituatele. La prima vedere toate acestea te impresionează, apoi cad în banal. Ziua însă lucrurile păreau altfel.

Păseam încă uimit pe stradă spunîndu-mi că nu poate să existe, nu numai la Paris, dar nicăieri în lume, un cartier ca acesta, atît de diferit la extremităţile zilei. Nici urmă de reclame porno, de femei etalîndu-şi goliciunea, de lumini multicolore sau de altele de acelaşi fel, care să-ţi atragă atenţia că acolo s-ar afla cartierul plăcerilor şi al viciului. Trecători ca toţi trecătorii, magazine ce vindeau lucruri obişnuite, ba chiar, şi asta m-a mirat din cale-afară, copii cu geanta sub braţ întorcîndu-se de la şcoală.

Celălalt Pigalle, cel al orelor de noapte, dormea asemeni unei jivine ostenite, ascunzîndu-şi privirile flăminde sub pleoape.

Nu mi-a fost greu să găsesc strada Victor Massé şi nici locuinţa lui Jean-Claude. Ceva aparte, ce se făcea simţit încă din strada liniştită, se accentua apoi în curtea interioară, de o parte şi de alta căreia se găseau alte clădiri. Ce-ţi atragea atenţia, mai ales, în locuinţa cu două etaje a lui Carrière, mi-a provocat, probabil, o nouă grimasă neobişnuită, pentru că Jean Claude, ieşindu-mi în întîmpinare, pronunţă chiar cuvintele ce-mi stăruiau în minte:

— Ţi se pare straniu, nu-i aşa?

Într-adevăr, peisajul din jur era puţin straniu: curtea pardosită cu dale, scara de piatră conducîndu-te în faţa uşii şi arborele desfrunzit din apropiere.

— Ceva mai tîrziu îţi voi arăta casa, îmi promise Jean-Claude, acum însă mai am doi oaspeţi în birou. Hai sus.

Biroul de la etajul întîi era spaţios, poate ceva cam gol. În jurul unei măsuţe rotunde încărcate cu hîrtii şi reviste şedeau, în picioare, un regizor german, cu care Jean-Claude punea la punct ultimele detalii ale unui scenariu, şi o femeie urîtă, la prima vedere, de o urîţenie greu de descris, care te făcea să te îndoieşti de propriii tăi ochi, pînă cînd femeia deschidea gura să spună ceva şi atunci devenea, într-adevăr, urîtă...

După ce m-a prezentat, Jean-Claude şi-a continuat dialogul cu regizorul, care părea nemulţumit de ceva şi nervos. Femeia le urmărea vorbele zîmbind, în aşteptarea momentului în care avea să intervină în discuţie. Discutau despre alegerea actorului principal pentru un film care, după toate probabilităţile, era înaintea primului tur de manivelă. În cele din urmă femeia se băgă în vorbă.

— X (am uitat numele actorului) este cel mai potrivit. E senzual. Zîmbetul de pe faţă îi crescu, făcînd-o mai enigmatică, asemeni celui care, spunînd ceva, dă de înţeles că nu a spus chiar totul, că partea cea mai importantă a gîndului o ţine doar pentru el. Sînt femeie, înţelegeţi ce vreau să spun, şi, ca femeie, vă asigur că X este extrem de atractiv din punct de vedere senzual.

Jean-Claude o scrută rapid cu nişte ochi ce păreau în permanenţă obosiţi, în vreme ce regizorul nu-i dădu nici o

→

atenție. Femeia își întoarse zîmbetul spre mine și asta chiar în secunda în care, după ce mă îndoisem o vreme de urîțenia ei, o găseam din nou urîtă.

Cei doi își continuară discuția despre actor și eu, așteptînd să ia sfîrșit această parte care mă plictisea, am privit curtea prin geamurile imense ale biroului ce păreau, în absența perdelelor, că absorb peisajul de afară.

— Insist pentru X, interveni femeia din nou. Înțeleg foarte bine că priviți problema doar din punct de vedere profesional, dar eu...

Regizorul o privi tulbure și cu o nemulțumire vădită.

— Este a patra oară cînd repeți că ești femeie, de parcă te-ai îndoi chiar tu de asta, zise într-o franțuzească stîlcită, ce părea și mai urîtă din cauza tonului aspru.

Figura zîmbitoare a femeii deveni de un cenușiu metalic.

Nu mi-aș fi dat seama că a plecat de lîngă noi, dacă nu l-aș fi auzit pe regizor spunînd:

— Ce idioată!

În curînd a plecat și el, iar Jean-Claude îmi zise:

— Iată că am terminat cu munca. Vino să-ți arăt casa.

Locuința era mare, veche și oarecum lipsită de confort, așa cum am mai văzut și la alți intelectuali francezi. Avea totuși un ce aparte, ceva ce m-a impresionat și mi-a amintit de casa mea din Gjirokaster, deși n-avea nimic comun cu ea, exceptînd ungherele întunecoase ale coridorului ce păreau a nu duce nicăieri.

— La capătul culoarului acesta este apartamentul în care a locuit adesea cînd venea la Paris, Luis Bunuel, îmi zise Jean-Claude. Dacă vrei, de mîine poți să te instalezi aici.

— Mulțumesc, i-am răspuns, poate altă-dată.

Apartamentul era în nota dominantă a întregii case, la fel de întunecos, de pustiu și mohorît. Mai ales mohorît.

Jean-Claude ridică storurile la una dintre ferestre. Am zărit atunci curtea pardosită cu dale, porțile caselor vecine, oamenii, intrînd și ieșind.

— Bunuel, cînd a privit, pentru prima oară, curtea de jos, a plîns și a zis: „Chiar ca pe vremuri", îmi șopti Jean-Claude.

Am observat că și mie îmi amintea de orașul natal, deși n-aș fi putut spune prin ce.

Pe la ora unu am coborît pentru dejun. Masa fusese așezată în livingul încăpător de la parter. Prin geamurile înalte se vedea uin crîmpei de curte, cu pomul dezgolit.

În vreme ce soția și fiica lui Jean-Claude puneau farfuriile pe masă, am rămas cu privirea ațintită asupra pomului cel trist.

— Parcă ar fi din Cehov, nu-i așa? mă întrebă amfitrionul.

Cu o seară înainte văzusem, împreună, spectacolul cu „Livada de vișini", ale cărui dialoguri fuseseră re-traduse de Jean-Claude și în care juca și Michel Piccoli. Pentru a întregi atmosfera de paragină și degradare, Peter Brook, venit special de la Londra pentru a monta spectacolul, închiriase teatrul „Bouffe du Nord", care era în reparație. Spectatorii pătrundeau în sală printre schele, ziduri erau pline de var, zgîrieturi și găuri prin care urma să fie trase cablurile instalației hidraulice, într-un cuvînt, teatrul semăna cu o casă părăsită.

Spectacolul a fost extraordinar. La sfîrșit, am rămas o bucată de vreme în grupul în care se aflau Jean-Claude, Michel Piccoli, Peter Brook și ceilalți actori. Am întrebat-o ceva pe soția lui Peter Brook, care jucase rolul principal în piesă, și, spre uimirea mea, am constatat că ea, deși vorbise pe scenă două ceasuri în limba franceză, de fapt nu știa nici măcar un singur cuvînt franțuzesc.

Am mers, apoi, împreună cu Michel, soția sa și Jean-Claude la restaurantul „Ciboulette", în apropiere de Beaubourg, unde trebuia să ne întîlnim și cu Marcello Mastroianni, abia sosit în Franța.

Deși se făcuse tîrziu, localul era foarte animat. Unii dintre cei prezenți fuseseră la spectacolul de la „Bouffe du Nord" și-l salutau pe Michel.

Mastroianni a venit pe la miezul nopții. Îl cunoscusem cu un an în urmă, acasă la Michel, și acum îmi păru neschimbat.

— Cum stați cu filmul? m-a întrebat de cum s-a așezat lîngă noi.

— Așa și așa, i-am răspuns.

El a dat din cap.

— Mi-aduc aminte, era chiar după nașterea fiicăi-mi, cînd mi s-a propus pentru prima oară să joc rolul generalului tău. Sînt nouă ani de-atunci și iată, încă nu l-am jucat.

Am discutat un timp despre film și Jean-Claude, care tocmai lucra la o nouă variantă de scenariu, spuse ceva legat de primele noastre proiecte.

— Marcello are o fată cu Catherine Deneuve, știai? m-a întrebat Michel, de vizavi. E singurul lui copil.

Cu o altă ocazie, Michel mi-a povestit că, în momentul despărțirii de Catherine, deși avea patruzeci și opt de ani, Marcello a suferit ca un adolescent. Venea, întruna, la Paris, simțea nevoia de a fi consolat.

Mastroianni e unul dintre preferații mei, dar nu pentru asta cele povestite de Michel mi s-au părut extraordinare. A fi în stare să suferi astfel, la vîrsta lui și în culmea celebrității, denotă calități rare. Era apoi de o noblețe fără seamăn supunerea lui în fața durerii omenești, făcută, parcă, pentru muritorii de rînd, nu pentru cei aleși, ca el.

— Cînd aveam doisprezece-treisprezece ani am văzut, pentru prima oară, albanezi, mi-a spus el printre altele. Era o companie din garda regală, în veșmite tradiționale, încartiruită într-o cazarmă din apropierea cartierului în care locuiam pe-atunci. Mi-amintesc chiar și un cuvînt albanez, mi se pare **shkraps.** Există așa ceva în limba voastră?

— Shkraps? am repetat eu. Poate...

— Era ceva în legătură cu fumatul. Îl foloseau cînd..

— Aha, **shkrepëse,** c'est alumette, m-am dumirit imediat.

— Exact, a zîmbit Mastroianni.

Am părăsit localul pe la unu și jumătate noaptea.

— Vino mîine la dejun, mi-a spus, la despărțire, Jean-Claude.

Terminaserăm de prînzit și eram la cafea. Priveam fără nici un motiv curtea interioară peste care se îndeseau umbrele serii. Doi bătrînei ce se salutară ridicîndu-și pălăriile negre grăbeau, parcă, înserarea.

— Am redescoperit un obicei aproape uitat la Paris, mi-a zis Jean-Claude. Primim oaspeți fără telefonul prealabil, în fiecare după-amiază, începînd cu ora cinci.

— Așa? am spus eu și, fără să vreau, am privit ceasul. Era patru și jumătate.

Jean-Claude vru să spună ceva, dar fu întrerupt de soneria de la intrare. Figura îi înflori într-un zîmbet larg, își privi și el ceasul, puțin mirat că musafirii veneau înaintea orei obișnuite.

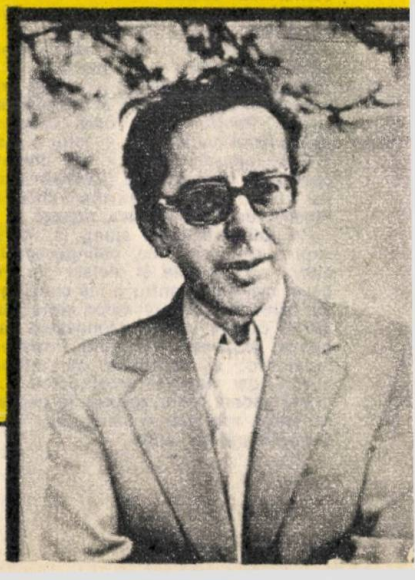
Din coridor se auzi glasul cunoscut, cald al lui Michel Piccoli. Intră respirînd precipitat, ceea ce se potrivea de minune bonomiei sale.

— Ați dejunat? Perfect, înseamnă

Un autor pentru toate meridianele

Ismail Kadare (n. 1936) este, poate, cel mai reprezentativ scriitor albanez contemporan. Debutînd ca poet, în 1958, Kadare își dă adevărata măsură a valorii abia odată cu apariția primelor romane („Generalul armatei moarte", 1967, „Cetatea" și „Cronică în piatră", 1970), urmate de cîteva volume de proză scurtă, dintre care ultimul, „Vremea scrisului", premiat de Uniunea Scriitorilor și Artiștilor din Albania în 1986. Comparat adesea cu Gabriel Garcia Marquez și Günter Grass, cu apariții editoriale frecvente și de ținută și în mari edituri europene.

Povestirea „O după-amiază la Paris", făcînd parte din volumul premiat anul trecut, relatează întîlnirile scriitorului cu realizatorii francezi ai filmului **„Generalul armatei moarte.**



că nu vă deranjez, a zis bucuros. Știți ceva? Aveam, e-adevărat, niște treburi în seara asta, dar, cum stăteam eu așa, ce mi-am spus? Cine știe ce chestii interesante discută ei acolo și m-a cuprins invidia. E o după-masă numai bună pentru bîrfă, nu-i așa? Și... iată-mă-s.

—Ai făcut foarte bine, îl aprobă Jean-Claude.

Pe mine m-a desfătat întotdeauna prezența lui Michel. Ne-am întîlnit de multe ori, fie în apartamentul lui din Mac-Mahon, fie la restaurant sau la ambasada noastră, ori pe stradă, unde oamenii întorceau capul după el, sau în vreo cafenea, cînd era imposibil să nu i se ceară autografe, și totuși aveam mereu impresia că timpul petrecut împreună s-a scurs nemaipomenit de repede. De cîte ori am venit la Paris, întîlnirile cu el au fost printre cele mai mari bucurii ale mele. Dimineața, în jurul orei opt, mă suna la hotel și mă întreba: „Te-ai sculat? Ce-ai de gînd să faci azi? Dacă ești liber, treci pe la mine în jurul orei unsprezece, apoi vom dejuna împreună."

În biroul lui lung, tapetat în culoarea laptelui, stăruia o lumină caldă, mîngîietoare. Acolo l-am cunoscut pe Mastroianni.

Michel a cerut o cafea, după care am discutat despre filmul nostru, despre Claude Durand, un amic comun care tocmai fusese numit președinte la „Fayard", despre avocatul K., apărătorul drepturilor mele, asupra filmului, împotriva a două întreprinderi cinematografice.

— Să nu te îndoiești de faptul că va cîștiga repede procesul, mi-a spus Michel. Este unul dintre cei mai faimoși avocați din Franța. Îl cunosc, l-am văzut pledînd în cîteva rînduri. Ca actor, n-am avut decît de cîștigat urmărindu-i mimica și gesturile.

La ora cinci a sunat telefonul. De cum duse receptorul la ureche, figura lui Jean-Claude se posomorî. Extenuarea, a cărei exteriorizare o împiedica anevoie, i se așternu pe față.

Murise René Clair și Radiodifuziunea franceză îi solicita lui Jean-Claude o scurtă declarație la telefon. Zguduit, dădu declarația și, închizînd, vru să mai spună sau să îndrepte ceva, dar renunță și făcu un gest cu mîna care ar fi putut să însemne: ce importanță mai are?

Am discutat un timp despre René Clair. Amîndoi lucraseră cu el și-l cunoșteau foarte bine.

Pe la cinci și ceva se auzi cunoscuta sonerie de la intrare. A intrat o pereche, soț și soție, poate rude, pentru că stăpîna casei îi invită într-o altă cameră. Peste cîteva minute veni altcineva, unchiul soției lui Jean-Claude, care fu poftit tot în odaia de alături.

Următorul vizitator rămase cu noi. Trebuie să fi fost din lumea filmului, căci se cunoștea cu gazda mea și cu Michel. O bucată de vreme s-a discutat iar despre René Clair. Noul sosit nu știa nimic despre moartea marelui regizor. Veni, în schimb, cu o altă veste proastă, pe care ezită la început să o comunice. În cele din urmă spuse:

— Poate nu știți, Gérard a înnebunit.

— Cum? făcură cei doi.

Celălalt privea în gol.

S-a dus la primărie să se însoare cu propria lui mașină. Acolo s-a pus pe urlat: „Ce vă holbați așa la mine? E o Lancia, nu vedeți? Dac-ar fi fost vorba de un Citroën, mai ziceam să mă bănuiți de..., dar așa? E de sex femeiesc, sau nu? Ce dracu mai vreți? Iată și permisul, totul e în ordine."

— L-au internat? întrebă Michel.

— Da. A fost deprimant. Au trebuit să-l lege chiar sub ochii familiei.

Un timp discuția s-a fragmentat.

Afară se înserase. Curtea, cu locatarii ei ce intrau și ieșeau, era în semiobscuritate. Poate că oamenii se și salutau, și bătrînii cu siguranță că o făceau, pentru că pălăriile lor negre se mișcau evident. Puțin obosit cum eram, am fost tentat să-mi închipui că pălăriile acelea făceau parte din mecanismul misterios ce aducea noaptea de departe, din sfere inaccesibile, și o pogora peste curtea pardosită cu dale. Iar întunericul părea croit exact pe măsura curții.

De ce-o fi plîns oare Bunuel?

Era o liniște ce te făcea să uiți că în jurul acestei oaze se întindea cartierul Pigalle.

Se întunecase de tot cînd, împreună cu Michel, am cerut voie să plecăm. Strada Victor Massé era cufundată în liniște, dar, ceva mai departe, pe străduțele din jurul pieței Pigalle, apărură primele prostituate. În întuneric, încă nefăcînd parte din noapte, păreau altceva decît erau, buimace, păstrînd încă puțin din somnul zilei. Cu toate acestea, le simțeam privirile lunecoase. În vreme ce mă pregăteam să-i istorisesc companionului meu întîmplarea cu Bunuel, dintr-un cotlon de stradă auzirăm o voce de femeie:

Am întors capul și am rîs amîndoi cînd am văzut că ne strigase una dintre „fete."

— Iată-l pe Michel Piccoli, exclamă o alta.

Michel ridică din umeri și, fără să mai întoarcem capul, am rîs din nou în surdină.

Nu le mai auzisem, vreodată, vorbind astfel. Tăcute, cu ochii marcați puternic cu rimel, ca pentru a-i face să distoneze cît mai mult cu restul feței, fixau trecătorii adresîndu-le, cel mult, o invitație **„sotto voce."**

— Privește-mă o clipă, Michel, strigă una din apropiere.

— Crede-mă, mă cunosc ca actor, nu ca client, rise Michel.

Totuși am grăbit pasul.

— Nu mă mai placi? Hi-hi-hi.

— La naiba, am uitat unde-i parcată mașina, spuse Michel privind în stînga și-n dreapta.

Ele continuau să comenteze, una ici, alta colo. Curînd ne pomenirăm furișîndu-ne amîndoi aproape panicați pe o străduță lăturalnică.

Ne-am oprit în fața unei stații de metrou, „Blanche" mi se pare, și am coborît fără multă vorbă.

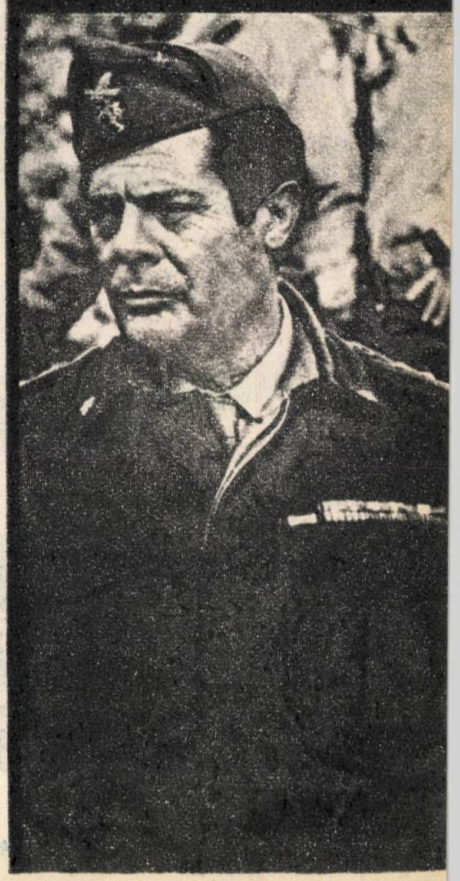
— O să vin mîine să-mi iau mașina, zise Michel.

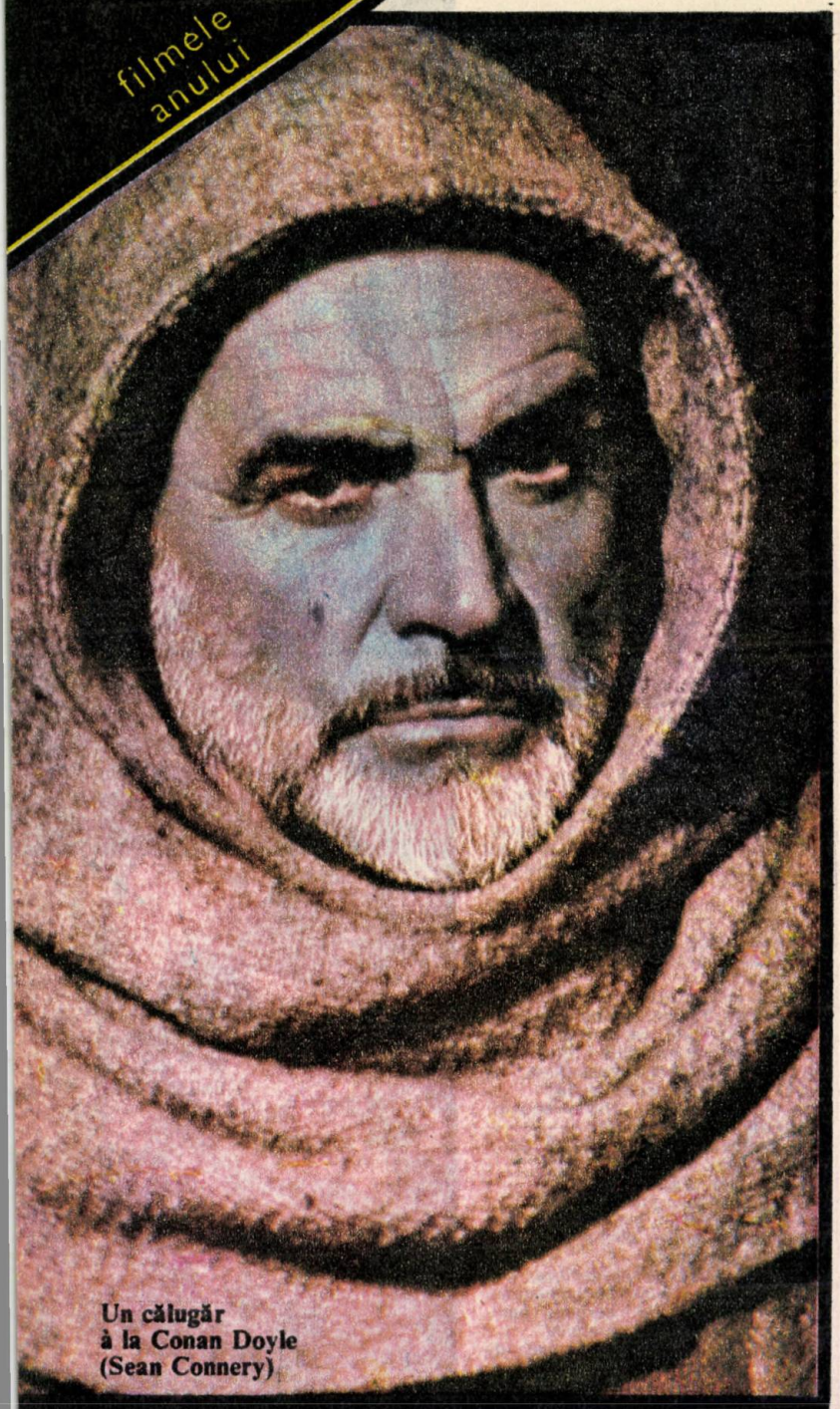
Era oră de vîrf și, în învălmășeala din vagon, mi-am amintit de întîmplarea cu Bunuel; zgomotul din metrou, aglomerația și curiozitatea din jurul nostru mă împiedicară însă să o povestesc.

Ismail KADARE
Februarie 1985

În românește de **Marius DOBRESCU**

Anouk Aimée și Marcello Mastroiannni, el, generalul, din filmul, (după cartea lui Kadare) *Generalul armatei moarte*





Un călugăr à la Conan Doyle (Sean Connery)

Trandafirul și palimpsestul

Fără îndoială că unul din filmele despre care s-a vorbit mult în 1987 — la un moment dat era singurul subiect de discuție cinematografică — a fost **Numele trandafirului** al realizatorului francez Jean Jacques Annaud. Și totul pornește de la faptul că romanul lui Umberto Eco devenise, cu mult înainte să apară ideea filmului, un best — seller. Realizatorul a lansat o provocare adresată tuturor, aruncînd totodată și un măr al discordiei, atunci cînd a ținut să precizeze că transpunerea romanului a fost, în concepția sa, nu o ecranizare, ci un **palimpsest.** Toată lumea a dat fuga la dicționar, la dicționare, de fapt, (că dacă e provocare, provocare să fie) să știm și noi ce-i cu palimpsestul. Un dicționar („The American Heritage") vede în pa-limp-sest o operație de scriere și rescriere peste un alt text din care se mai văd fragmente imperfect șterse; alt dicționar (Webster New World) nu diferă prea mult de primul dar este mai laconic, un text peste care s-a scris de mai multe ori, dar se mai văd urme ale originalului; în sfîrșit, altul (Oxford) nu mai lămurește nimic pentru că spune că un palimpsest este un manuscris al cărui original a fost șters ca să se facă loc altui text.

Jean Jacque Annaud a știut ce face: a obligat, bineînțeles, mai intîi critica, să nu discute ecranizarea, ci palimpsetul, adică să iasă de pe terenul ei ca să se aventureze în speculații filologice. Ceea ce s-a și întîmplat, mulți comentatori fiind tentați să se arate inițiați încă din fragedă copilărie în ale palimpsestismului. Cu complicitatea, probabil, a lui Eco, om de un devastator umor, realizatorul a stîrnit o discuție lingvistică eludînd astfel privirea strict atașată filmului. A trecut o bună bucată de vreme pînă ce alți comentatori să readucă **Numele trandafirului** al lui Annaud pe terenul lui, adică al creației cinematografice. Se scursese însă suficient timp pentru ca publicul să-și facă propria lui părere ignorînd speculațiile parafilologice. Așa cum cartea a devenit un best seller înainte ca mulți chiar dintre admiratorii ei să fi sesizat la ce se referă, de fapt Umberto Eco, tot așa filmul a fost luat cu asalt, în săli, înainte ca dezbaterile despre palimpsest să fi luat sfîrșit. A venit apoi și vremea discutării filmului, după ce obsesia palimpsistică fusese eradicată de discutarea „teologică" a noțiunii. Și lucrurile au început să pară mai simple. Într-adevăr, lungi și dense para-

grafe discursive din romanul lui Eco nu se află în film şi aceasta dintr-o elementară operaţie de înlăturare din textul inspirator a tot ceea ce nu se poate vizualiza, sau poate fi rapid sugerat fără nevoia de a parcurge integral textul iniţial. Toate acele îndelungi discuţii despre erezie în Evul Mediu, ca şi despre schismă, au fost contrase într-o frază-două, adică într-o replică-două. Curios pentru unii, şi nu puţini, multele şi surprinzătoarele ironii ale lui Eco, ca şi glumele lui literare, au fost lăsate deoparte. Filmul, de fapt, preia de la autorul italian ambianţa mînăstirii, accentuează ceea ce s-ar putea numi „caracterul gotic" al acţiunii şi subliniază, aceasta o face cu putere, climatul malefic ce înconjoară totul. Şi atunci se naşte întrebarea: care a fost în realitate raportul dintre cineast şi opera literară inspiratoare? Unele răspunsuri date în această privinţă sînt perspicace: Dacă romanul lui Eco — spune americanul Scott Sullivan — este o meditaţie despre cărţi, filmul lui Annaud este un eseu despre claustrofobie. Într-adevăr mînăstirea lui Eco în care sînt asasinaţi şase călugări, unul după altul, devine în film mai mult decît un cadru, un simplu decor. Ea devine un element dominant al filmului, obsedant pentru autorul său care se simte obligat să potenţeze prezenţa cadrului pînă la a o transforma într-o **obsesie vizuală.** Prin ea şi cu ajutorul ei cineastul îşi ţese apoi atmosfera de oprimare şi obsesie. Nu prin replici, nu prin cuvinte. Locul acesta este în filmul lui Annaud de o frumuseţe sublimă: sculpturi, manuscrise luminate îmbietor, un susur incitant înlocuieşte prezenţa atît de des convenţională de pe banda sonoră. Dar îndată ce atmosfera edenică pare să covîrşească totul, de sub vălurile ei iese la suprafaţă cuibul de corupţie şi viciu. Izbucneşte, cu violenţă, urîţenia de sub aspectul neîntinat de pînă atunci. Porcii sînt nu tăiaţi ci măcelăriţi cu sadism ca să fie transformaţi în cîrnaţi. Ţăranii sînt exploataţi de mănăstire fără pic de milă. Călugării devin încet-încet o populaţie grotească. Toată atmosfera capătă ceva dintr-un fantastic care nu este deloc cel al Evului Mediu (în preocupările lui, Eco a dovedit o adevărată pasiune pentru acest ev al omenirii, dar tot Eco avusese grijă să strecoare în atmosfera de aici o intrigă cvasi-poliţistă, condusă de un călugăr anchetator şi de asistentul său, o intrigă foarte asemănătoare acelora conduse de eroii arhicunoscuţi ai lui Conan Doyle: Holmes şi asistentul său Watson. Unul din călugări poartă chiar numele de Baskerville, iar celălalt Adso, nume de o rezonanţă foarte apropiată cu aceea a lui Watson, asistentul lui Holmes din „Cîinele din Baskerville". Şi atunci mai vorbeşte Eco despre Evul mediu sau, într-un fel deghizat, mai mult ironic decît candid, ei parafrazează chiar lumea de astăzi? O înţelegere din ochi pare să fi fost întreaga lor colaborare la acest film de vreme ce Eco, întrebat ce crede despre film, s-a arătat mirat că cineva ar mai putea să pună la îndoială încîntarea lui în faţa transpunerii cinematografice.

Să fie oare cineastul mai liber faţă de textul literar dacă în loc de „ecranizare" foloseşte un cuvînt misterios?

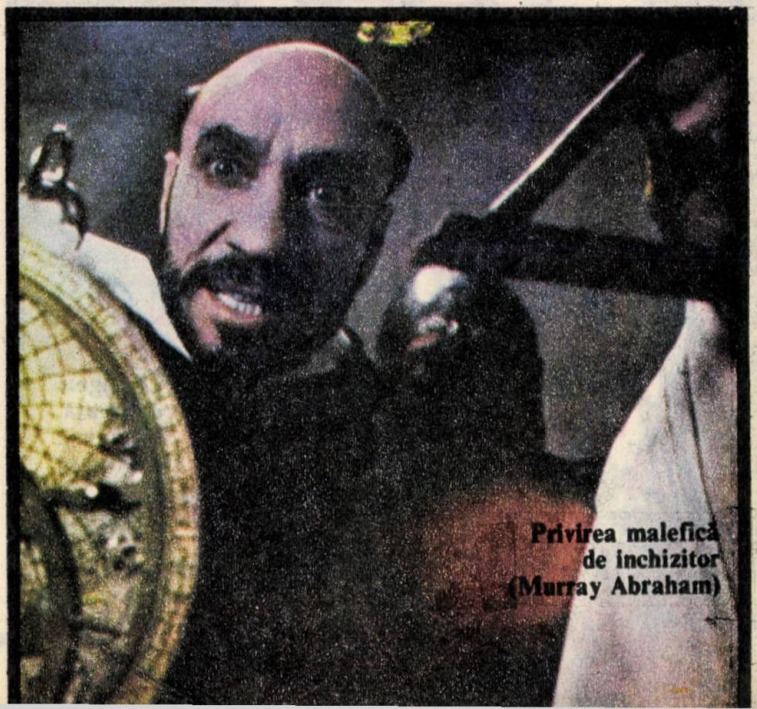
●

Jean Jacques Annaud n-a făcut altceva cu „Numele trandafirului" decît ceea ce trebuie să facă orice cineast cu o sursă literară: s-o traducă în imagini

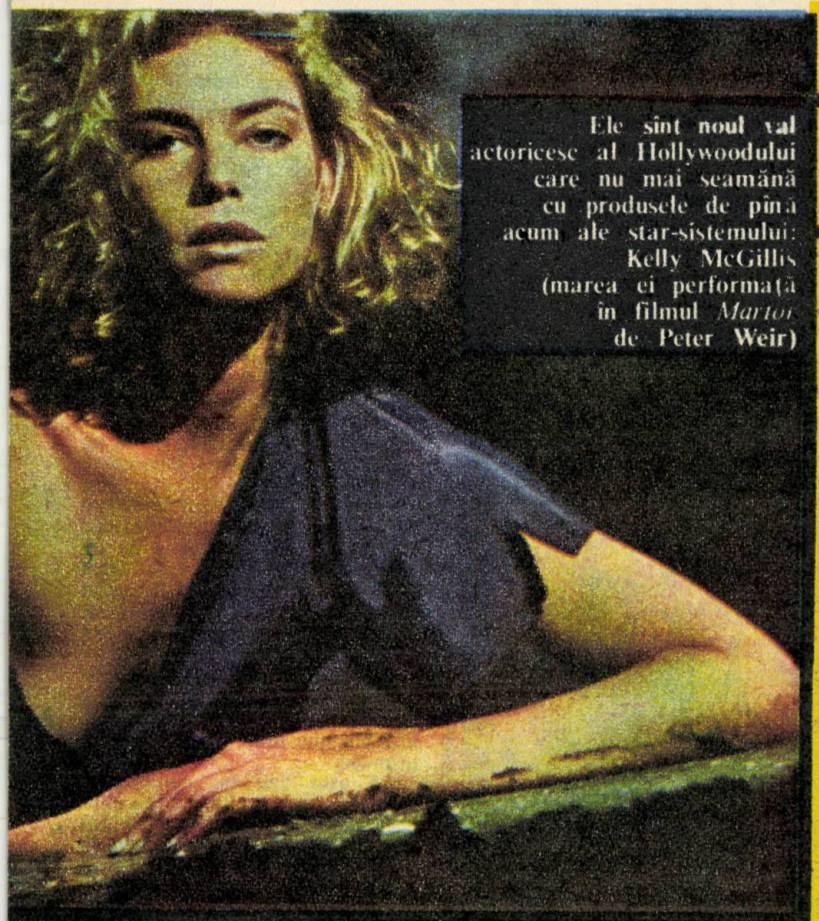
Navigînd, fără probleme, pe ecranele lumii, **Numele trandafirului** nu mai avea de ce să candideze la premiile unor festivaluri. Putea să le onoreze cu prezenţa lui necompetitivă, dar numai atît. În schimb există un mod de a decerna premii — şi **Numele trandafirului** a beneficiat de ei — în care cei ce le conferă sînt ei cei onoraţi prin aceasta mai mult decît cei ce le primesc.

Că este sau nu palimpsest, **Numele trandafirului** rămîne, dincolo de succesul la marele public, o lecţie pentru cineaşti de modul cum trebuie privită o sursă literară pentru transferările ei pe ecran. Dar este şi o lecţie pentru scriitori despre modul cum trebuie să înţeleagă, ei, respectul cineastului faţă de textul lor: în spirit şi numai în spirit şi deloc în litera lui.

Mircea ALEXANDRESCU



Privirea malefică de inchizitor (Murray Abraham)



Ele sînt noul val actoricesc al Hollywoodului care nu mai seamănă cu produsele de pînă acum ale star-sistemului: Kelly McGillis (marea ei performanţă în filmul *Martor* de Peter Weir)

Beverly D'Angelo a fost cîntăreaţă, a lucrat la Hanna şi Barbera dar a fost lansată de Woody Allen în Annie Hall alături, desigur, de Diane Keaton

în direct din Hollywood

Despre Hitchcock, Huston, Wyler, Capra sau Ford ştie toată lumea că sînt mari regizori ai Hollywood-ului. Şi ştie şi de actori care au devenit la rîndul lor mari regizori, ca Chaplin. De cînd însă finanţarea unui film a devenit atît de anevoioasă iar bugetul acestuia atinge sume astronomice, iată că şi un regizor cum este new-york-ezul Scorsese, parizian-californianul Roger Vadim şi londonezul Attenborough, ba chiar şi japonezul Kurosawa, au început să viziteze Cetatea filmului. Doar s-o viziteze pentru că, pentru unii dintre ei, nu se pune problema să se instaleze la Hollywood. În primul rînd fiindcă astăzi a face film în America nu mai înseamnă a face film doar la Hollywood, ci acolo unde găseşti mijloacele de finanţare. Au apărut însă nume foarte noi a căror trambulină a fost tot Hollywoodul. Bud Yorkin de exemplu sau John Carpenter, realizatori care se bucură de o adevărată fervoare a spectatorilor pînă în 25 de ani (publicul cel mai numeros totuşi în sălile de cinema de aici). Sau să-l pomenim pe Robert Zemekis ale cărui recente pelicule **Back to the Future (Înapoi în viitor)** şi **Romancing the Stone** tradus în Europa prin **Încîntare** au făcut într-adevăr furori. Şi cînd te gîndeşti că el şi-a făcut apariţia pe platouri abia de vreo cinci ani.

Unii dintre nou lansaţii realizatori au profitat de faptul că lumea îi cunoştea mai întîi ca actori şi treaba asta contează foarte mult. Dennis Hopper a fost partenerul lui Peter Fonda în **Easy Rider** şi s-a dovedit că asta l-a ajutat foarte mult să se lanseze, pe cont propriu, ca realizator.

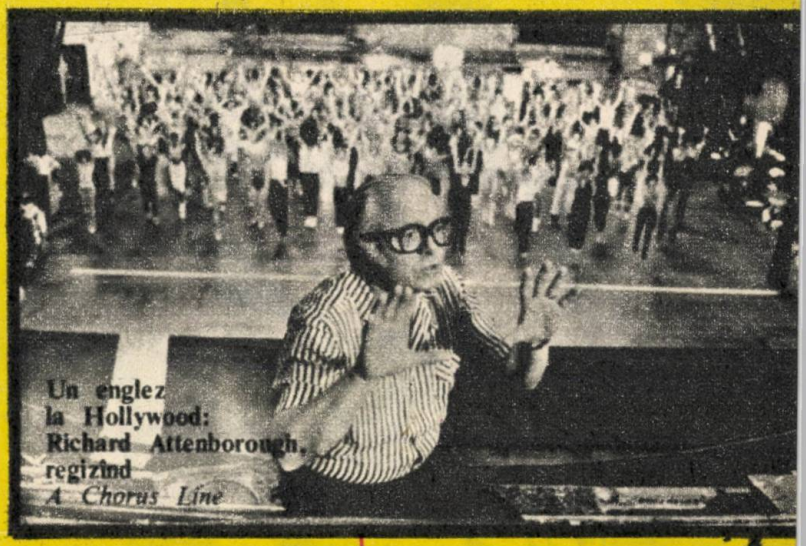
Veşnica ceartă dintre regizori şi producători a cunoscut o serie de evoluţii în decursul anilor. Acum un deceniu, de exemplu, (ca să nu mergem mai departe) un realizator îşi făcea meseria pe platou după care nu-şi mai vedea filmul decît în seara premierei. Îl preluau din mîinile lui producătorii şi, de multe ori, îi dădeau, prin montaj şi tot felul de imixtiuni, o tentă comercială care, adesea, acoperea cu totul viziunea realizatorului. Noul val european a influenţat şi poziţia realizatorului american în relaţia

Surpriza lui '87

lui cu studiourile, numai că Hollywood-ul a contra-atacat și, pînă la urmă, și-a re-impus prioritatea. Odată însă cu decăderea vechilor studiouri și din nou ca urmare a unei influențe europene, au început să apară tot mai mulți „independenți" și prioritatea înclină iarăși spre regizori.

Mai este o noutate: apărută din inițiativa regizorilor care se întîmplă să fie ei înșiși și interpreți: introducerea pe platourile de filmare a unor monitoare tv pe circuit închis, pentru ca regizorul interpret să se poată vedea în timp ce joacă. Și această noutate a jucat în favoarea regizorului conferindu-i un fel de autoritate de stăpîn al locului.

Este într-adevăr ceva senzațional și pereformanța asta tehnică care — inteligent și inspirat folosită de realizatori ca Spielberg



Un englez la Hollywood: Richard Attenborough, regizînd *A Chorus Line*

De un lucru sînt sigur: tot ce azi e surpriză mîine e banalitate

sau Lucas — asigură regizorului nu numai o poziție dominantă, dar chiar un rol în producție. În sfîrșit, odată cu apariția camerei tv de 8 mm (color și sunet) inventată de japonezi, posibilitățile de mișcare, de unghiulație și spontaneitatea pe care o asigură ea dilată cîmpul expresiei artistice și, mai ales, elimină un anumit convenționalism poate nu întotdeauna acuzat nici de critică, nici de spectatori, dar existent prin forța lucrurilor și a handicapului reprezentat de „corpolența" camerelor de luat vederi de pînă acum. Această mobilitate va duce, dacă nu chiar a dus în ultimul timp, la modificări serioase ale limbajului cinematografic. O seamă de tineri regizori par să fi așteptat tocmai o asemenea invenție (așa cel puțin susțin unii dintre ei!) pentru a putea reforma — iată că s-a găsit și „formula", bună de incriminat: „cadrajul establishment". Fie...

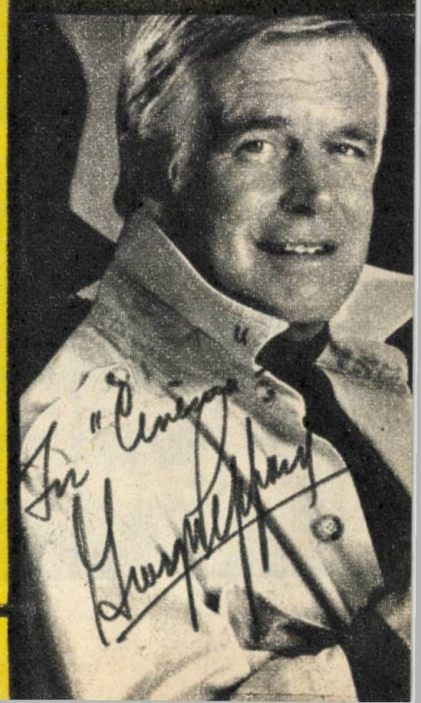
Nu știu dacă este chiar o noutate, dar știu că face senzație acum și provoacă nesfîrșite discuții, uneori foarte aprinse, colorarea vechilor pelicule alb-negru cu ajutorul unui procedeu foarte sofisticat. Procedeul o fi sofisticat și electronic, rezultatele însă nu conving decît de contrariul. Căci, după, cum bine se știe, culoarea sau neapelarea la ea fac parte din concepția despre un anumit film, despre o anumită poveste etc. Industrioșii filmului însă vor să folosească, cu orice preț, faptul că spectatorul nu ar mai accepta astăzi, nici pe marele, nici pe micul ecran, decît filme color. Deci: filme mari (pentru ecranul sălii), filme mici (pentru ecranul de acasă, inclusiv și, poate, în primul rînd, videocasete) color și numai color. O să ajungem să tînjim după un film alb negru.

Dacă pe de altă parte, viața starurilor era destul de sigură, cel puțin pentru cîțiva ani, pofta de altceva a atins acum un ritm trepidant. O nouă figură actoricească, o nouă apariție poate să aibă o viață chiar mai scurtă decît a unui fluture: doar un film! Și apoi, neantul!

Sînt acestea noutăți, surprize ale lui '87? S-ar putea, numai că și viața noutăților, în această parte finală a secolului în care totul galopează, nu se știe prea bine spre ce, este atît de scurtă încît ceea ce este noutate, surpriză, astăzi, a doua zi este banalitate. Și atunci, cine știe, poate că tot o idee sănătoasă are viața mai lungă, poate că tot lucrurile clasice și profunde sînt apte să înfrunte chiar și furtunile.

Text și fotografii: Ray ARCO

Autograf George Peppard pentru cititorii revistei noastre



Rita Hayworth în momentul ei nu de glorie, ci de supremație

Roșcovana incendiară

Cînd a pus prima oară piciorul pe scenă, Margarita Carmen Cansino (Rita Hayworth de mai tîrziu) avea 15 ani. S-a născut în 1918. Apărea într-un număr de dans flamengo împreună cu tatăl ei și făceau senzație. Margarita de atunci, sau Rita de mai tîrziu, nu era deloc, la 15 ani o „roșcovană incendiară", cum aveau s-o denumească, la cîțiva ani, după aceea gazetarii, „presei de suflet," specializată în epitete pentru vedetele preferate, epitete destinate să se lipească de inima spectatorului. Era brună, plinuță, bucălată. A crescut pe scenă lîngă tatăl său, un andaluz care refuza să îmbătrînească. Visa să devină o mare dansatoare, dar a devenit o mare figură hollywoodiană. Și mai ales, în timpul celui de-al doilea război mondial, Rita Hayworth, devenise visul zecilor de mii de soldați americani de pe toate fronturile de luptă.

Cînd era însă o tînără dansatoare și nu foarte expresivă un oarecare Judson, de felul lui fără meserie foarte precizată, dar cu un ochi sigur al talentelor, a considerat că poate scoate din Margarita Casino o vedetă. Se angajează să-i schimbe înfățișarea, s-o facă să arate ca o vedetă. O pune să slăbească, să urmeze un tratament intensiv, între altele o obligă să meargă la un specialist care-i extrage molarii ca să-i subțieze fața. Alt tratament după aceea, nu mai puțin dureros nici el: extragerea bulbilor păroși de pe frunte spre a-i lărgi fruntea și, astfel, redimensiona ovalul feței. Cînd s-a despărțit de Judson, acesta i-a înaintat nota de plată: 10 000 dolari. Atît socotea el că fusese „investiția" plasată în Margarita Cansino, ca să devină Rita Hayworth.

În 1942, Fred Astair fericea milioane de spectatori alegîndu-și ca parteneră pe Rita Hayworth. Cuplul era cu adevărat exploziv pe ecran. Faimosul pas de dans denumit „shorty George" a rămas un fel de reper coregrafic. Astaire, de felul lui un om extrem de reținut și ne-vorbăreț, avea să facă totuși o declarație neobișnuită pentru el și pentru cei care-l cunoșteau: „Cu Rita Hayworth — spunea el în acea unică declarație — parcă aveam aripi. Niciodată nu mai dansasem atît de intens. Repetasem împreună timp de cinci săptămîni cam opt ore pe zi".

Îl fascinează și pe Orson Welles, pe geniul Hollywoodului de atunci, care se însoară cu ea în septembrie 1943. Au avut o fetiță, Rebecca, dar așa cum obișnuia să spună de cîte ori Orson Welles era întrebat, Rita Hayworth „trecuse prin viața lui ca un uragan de foc". Două glorii puteau cu greu să locuiască sub același acoperiș și înfruntările cotidiene deveniseră foarte violente. Dar Welles avea să aducă încă o transformare în expresia Ritei Hayworth în filmul **Doamna din Shangai.**

Vidor avea să-i încredințeze un rol care se înscrie ca o imensă biruință a ei ca actriță: Gilda. Este un portret feminin care aduce mult ca date personale cu ale interpretei — senzuală, dar și violentă și în același timp de o frumusețe care taie respirația oricui. Se creează chiar, după lansarea acestui film, un adevărat flux de adulații

înscris sub numele magic de **Gilda**. Apăruse chiar prin localuri un cocteil botezat „Gilda".

Numai că beția gloriei și a succesului are și partea ei primejdioasă. Timp de cîteva luni, Rita Hayworth a trăit ca un om în transă. Ceva neliniștitor începuse însă să simtă în existența ei din afara scenei, din afara platourilor, din afara adulației: spaima de singurătate. Neliniștea o cuprinde și o devoră. Curînd începe să se facă prezentă o boală care avea s-o însoțească pînă la moarte. Rita Hayworth, „glorioasa roșcovană" (pentru că întreaga omenire acreditase look-ul pe care i-l dăduse Judson), începe să uite, începe să își piardă nu numai memoria, dar și afectivitatea. O scleroză galopantă o face să arate în floarea vieții ca un copil arierat.

Dar trecînd peste această parte, despre care omenirea a știut mai puțin și păstrîndu-ne la aceea imagine pe care omenirea o cunoaște cel mai bine, trebuie să spunem că Rita Hayworth a fost una din acele splendide apariții ale ecranului într-o vreme în care omenirea avea de înfruntat mizeriile unui război și că, din păcate, după ce epoca grea a trecut și a început liniștea și pacea în omenire, pentru Rita Hayworth începea sfîrșitul, prelung și chinuitor.

Primele semne ale bolii i se citesc în privire
(Rita Hayworth)

Despre nici o altă parteneră n-a vorbit Fred Astaire atît de cald ca despre Rita Hayworth

Un incomparabil

Cînd ziarele, radioul și televiziunea au adus știrea dispariției lui Fred Astaire, momentul a fost nu numai de profundă emoție, dar și de derută. De mult nu se mai aflase nimic despre el, bineînțeles că nu de vreun nou film în care să-l fi întîlnit ar fi fost vorba. Dar publicul continua să revadă filmele celebre, reluate în răstimpuri, continua să-i urmărească, plin de încîntare și admirație, incredibilele lui piruete și cutezanțe coregrafice. Nimeni nu se întrebase însă dacă mai exista personajul incomparabil — dansator, cîntăreț, actor — omul care introdu-

sese în arta a şaptea nu numai dansul împins pînă la exegeză, dar graţie căruia, graţie unicităţii lui în toate cele trei planuri în care se manifesta (Irving Berlin spusese despre Fred Astaire că a fost singurul interpret care a înţeles cum trebuie să-i fie cîntate melodiile), graţie lui s-a impus un gen de film. Graţie lui s-a deschis o nouă pagină de creaţie şi cu această pagină s-a trecut peste o criză care născuse mari semne de întrebare la un moment dat pe platourile de filmare. **Top Hat** a făcut nu numai epocă, ci şi şcoală. A deschis altă perspectivă musicalului.

Cînd pe un om toată lumea pretinde că-l cunoaşte, puţini îl cunosc în realitate. Fred Astaire — şi asta o spun cei care au jucat alături de el, care au lucrat cu el, care l-au dirijat ca regizori a fost un perfecţionist, o energie nesecată, o conştiinţă profesională şi o adevărată forţă a naturii dacă ne gîndim că era în stare să exerseze uneori chiar 12 pe ore pe zi pînă să se convingă că un pas, un gest, o piruetă se apropie de ceea ce îşi imaginase el. A evoluat alături de cele mai lansate nume feminine ale genului — Rita Hayworth, Cyd Charisse, Eleanor Powell, dar mai ales cu Ginger Rogers. Nu obişnuia să facă declaraţii, să dea note, să facă pe profesorul, pe somitatea în materie. Cînd, într-adevăr, ceva sau cineva îl entuziasma o spunea, dar ca pe o declaraţie de dragoste. Un asemenea moment a trăit dansînd cu Rita Hayworth. Despre Ginger Rogers n-a vorbit, cu ea a dansat cel mai mult în film. A vorbit însă Ginger Rogers, cu melancolia unor vremuri cînd El şi Ea, divinul cuplu, încîntau mapamondul.

Era Fred Astaire un idol al ecranului care impunea prin înfăţişarea sa? Nu s-ar putea spune. S-ar putea spune însă, fără greş, că a fost una din acele rare prezenţe charismatice care-l făcea pe spectator să perceapă doar perfecţiunea artei lui nu şi efortul de a o produce, care afişa tot timpul un zîmbet, dar, mai ales, părea că se născuse pentru a dansa. Nici nu ţi-l puteai închipui mergînd pe stradă decît tot într-un fel al lui de a face paşi, de a străbate un spaţiu. Fred Astaire a fost, cred, un artist pe care nimeni nu s-a gîndit, nu să-l compare, dar nici să-l fixeze într-o categorie, fie ea chiar şi a marilor inspiraţi. Poate că totuşi cînd te gîndeşti astăzi la el — şi cînd jubileul hollywoodian te face să priveşti mult şi pe mulţi înapoi — poţi spune despre Fred Astaire că avea ceva din irezistibilitatea lui Rudolf Valentino şi din farmecul tandrul al lui Maurice Chevalier.

M. AL

La 88 de ani, cu cîteva luni înainte de moarte. (Fred Astaire şi soţia)

Dialog despre două cinematografii: română și cehoslovacă

Din perspectiva contemporaneităţii, despre film-teatru-literatură

Invitaţi la Casa Filmului împreună cu pelicula lor **Sfîrşitul fermei Berhof**, scenaristul Vladimir Korner şi actorul Ladislav Krivácek s-au întreţinut cu un grup de cineaşti români. În urma vizitei la studiourile Buftea, oaspeţii din R.S. Cehoslovacia s-au arătat interesaţi de un schimb de opinii în legătură cu sistemul cinematografic românesc şi cel cehoslovac. S-a discutat despre festivalurile naţionale şi internaţionale la care participă; despre publicul sălilor de cinema care pentru producţia naţională vădeşte un spirit critic sporit, filmele bune făcînd şi succes de casă (de exemplul **Satul meu nebun** de Jiri Menzel sau **Bisturiul, vă rog** de Jiri Svoboda care a rulat de curînd şi în reţeaua noastră); despre dinamica relaţiei dintre cineaşti şi ziarişti; despre revirimentul cinematografului prin intermediul televiziunii începînd cu

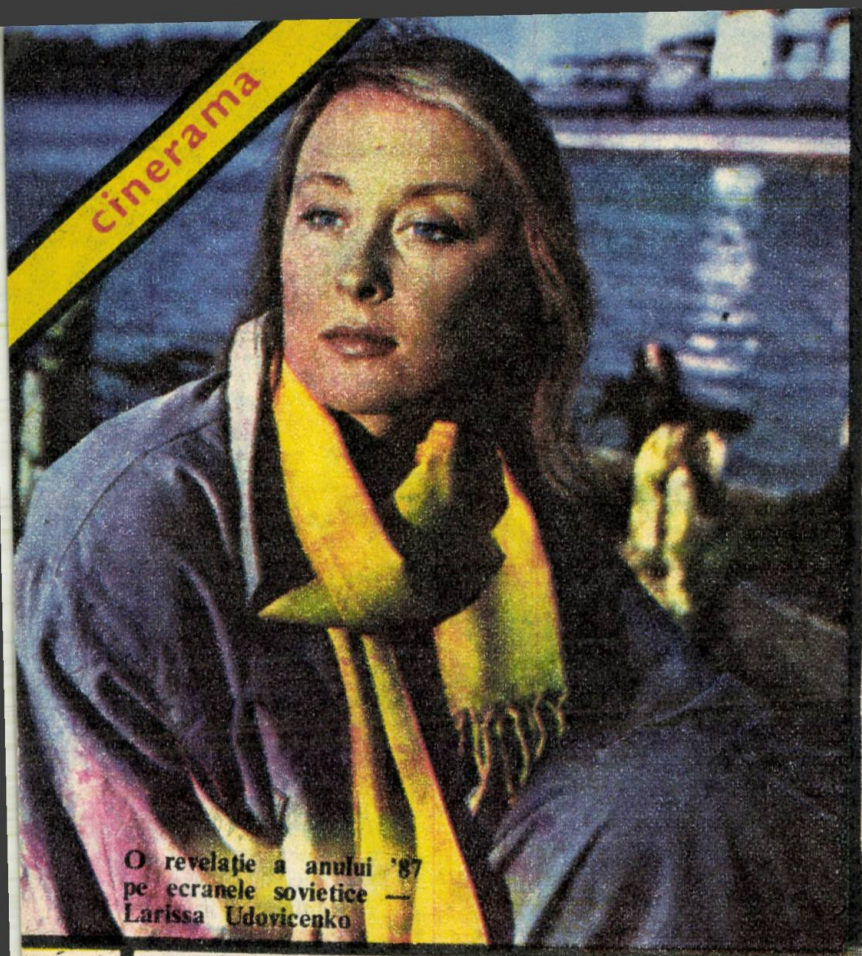
Secvență tensionată dintr-un film al încleștărilor dramatice: *Sfîrșitul fermei Berhof* (scenariul Vladimir Körner, regia Jiri Svoboda, cu Jana Brejchova și Ladislav Krivácek)

anii '70, perioadă în care au dominat ecranizările, trecîndu-se la moda serialelor și apoi la curentul „retro"; despre generațiile ecranului cehoslovac, de la „noul val" al deceniului șase și pînă astăzi.

Ladislav Krivácek, al cărui joc interiorizat îl apreciasem cu o seară înainte în filmul regizat de Jiri Svoboda, s-a referit atît la experiența sa dobîndită pe platourile de filmare, cît și la activitatea susținută la Teatrul Burian, unde tocmai pregătește rolul lui Creon într-o modernă montare a „Antigonei" și abia așteaptă confruntarea cu spectatorii tineri la care se verifică cel mai bine actualitatea, valabilitatea oricărei inedite viziuni regizorale.

Scriitorul și scenaristul Vladimir Körner, rugat să își facă un succint autoportret, a vorbit cu nostalgie despre Moravia natală ale cărei locuri și întîmplări le evocă adesea în scrierile sale cum ar fi „Adelheid", „Nașterea izvorului de munte" sau „Sfîrșitul fermei Berhof", în filmul tot cu acest din urmă titlu primele 20 de minute considerîndu-le cu adevărat fidele amintirilor sale. Referindu-se cu maliție la relațiile sale strînse cu cinematograful, Körner afirmă că film face de la 14 ani pentru că a urmat Liceul de cinema din Cimelice și apoi Academia de film (FAMU). De tînăr a fost pasionat de literatura de aventuri, iar la grupa lui F.A. Dvarák a putut să-și dezvolte aptitudinile de scenarist specializat în filme de acțiune ceea ce pentru el, la un moment dat, a constituit un semnal de alarmă. A debutat consecutiv ca romancier și dramaturg în timp ce la studiourile Barrandov se turnau după scenariile sale filmele **Bilet de întoarcere** și **Al nouălea nume.** O vreme apoi s-a dedicat literaturii scriind romanul „Coasa de nisip" a cărui intrigă e plasată în secolul XIII și din materia căruia avea să se nască și filmul **Valea albinelor,** în colaborare cu regizorul Frantisek Vlácil cu care avea să lucreze în tandem aproape zece ani. Cu Miroslav Luther, după o asiduă documentare de cinci ani, a realizat un serial tv despre umanistul Jan Jessenius, **Medicul timpului în agonie.** Interesante sînt părerile lui Vladimir Körner despre raportul cinematograf — literatură — ficțiune avînd în vedere că astăzi artistul poate anticipa și deci preveni nefaste întîmplări viitoare referindu-se la evenimente trecute: „...consider că ar fi o mare fericire dacă aceste lucruri teribile s-ar derula doar în lumea artei, în fantezia autorului, și nu ar deveni realitate".

Irina COROIU



O revelație a anului '87 pe ecranele sovietice — Larissa Udovicenko

mîne, pînă la urmă, la credința că vecinul sau prietenul lui, care a văzut un film, îi poate comunica o părere de care merită să țină seama. Iată cum, spune comentatorul american, mesajul transmis din gură în gură naște adevărata plăcere de a vedea un film.

Pliumbun

Îi cheamă Ruslan și se crede infailibil asemeni eroului de legendă. Nu-și recunoaște vîrsta din buletin — 14 ani, pretinde că are 40 și se comportă ca atare. E drept dimineața merge la școală unde colegii l-au poreclit Pliumbum, în restul zilei însă (și noaptea chiar) se-nvîrte printre delincvenți de tot soiul pe care apoi, curajos, îi denunță miliției. Dar zelul lui de detectiv voluntar depășește limita normalului. Pretențiile de intransigență devin din ce în ce mai aberante căci Pliumbum nu cunoaște nici limite, nu face nici concesii. Fără să clipească, participă la arestarea propriului tată surprins la braconaj — de exemplu. Puștiul cu ochi triști se vrea judecător absolut al maturilor din jur. A debutat ca partizan al purității și avansează rapid spre un hazardat spirit vindicativ. Micuțul personaj — interpretat de elevul moscovit Anton Androssov — are ceva straniu în comportament, e în același timp fascinant și antipatic, naiv și atoatestiutor. Narat ca o fabulă modernă, pe alocuri cu o tentă fantasmagorică, filmul sfîrșește cu o tragică morală: antrenată în același joc periculos, prietena școlăriță care se

Care este cea mai bună publicitate?

Producătorii și difuzorii de filme, specialiștii în marketing cinematografic își bat capul să afle care ar fi cele mai bune căi de-a face publicitate unui film. Bătaia asta de cap a dezvoltat o adevărată industrie „a creării popularității".

Sondaje după sondaje, se caută să se afle care este efectul unei metode sau alteia de a prezenta o peliculă, de a instala în conștiința spectatorului, în interesul lui pentru spectacolul de pe ecran, un film. Or ce se constată? Un comentator... new-yorkez o spune direct și fără prea multe menajamente pentru specialiștii mai sus amintiți: „Secretul unei asemenea popularizări stă, în primul rînd, în depistarea așteptărilor publicului față de un anumit film. În opt din zece cazuri în care se folosesc tot felul de metode, așa-zis științifice, născocite de capete foarte înzestrate pentru reclamă, cea mai bună metodă se dovedește a fi una tradițională: propaganda din gură în gură. Spectatorul care este, de multe ori, obosit de reclama care se face, mai ales, prin televiziune, de tot tam-tam-ul publicitar pe care cei ce-l fac nici nu știu cît îl compromit prin abuz, ră-

De la *Love Story* și pînă astăzi, aceeași Ali McGraw (împreună cu o vedetă a musical-ului „Bubbles" „Rothermere)

visează Mata Hari se prăbușește de pe acoperișul unei clădiri... Supraoameni nu există. Există numai oameni.

Producție Mosfilm cu mare succes atît în U.R.S.S., cît și în străinătate, **Plumbum sau un joc periculos** este rod al unui tandem rodat, aflat la a șasea colaborare. Vadim Abdrașitov — regia și Alexandr Mindadze — dramaturg de renume, autori ai unui film care a rulat și pe ecranele noastre, **S-a oprit un tren.**

Evenimentul italian al anului

Nu este vorba de Veneția. Nici un director nu supraviețuiește și, eventual, după alți 2—3 directori aduși cu mari sacrificii este rechemat tot el. Cum ar fi cazul lui Gian Luigi Rondi. Acesta nu-i dă însă dreptul să spere că de astădată va supraviețui mai mult decît alți 2—3 ani etc. Așa-i viața lagunară.

Deci, nu de Veneția cinematografică e vorba, ci de cele mai înalte distincții care se conferă anual în Italia: premiile „David di Donatello" pentru creația cinematografică italiană și străină, în stagiunea precedentă.

Pentru 1987 aceste distincții, mult așteptate,dar și mai mult comentate în peninsulă, ar fi următoarele:

Cel mai bun film italian: **Familia** de Ettore Scola; cel mai bun regizor al anului: Ettore Scola pentru filmul **Familia;** cel mai bun scenariu: Furio Scarpelli și Ettore Scola; cel mai bun producător: Franco Cristaldi, producătorul filmului **Numele trandafirului;** cea mai bună interpretă: Liv Ullman; cel mai bun interpret: Vittorio Gassman; cel mai bun operator: Tonino Delli Colli, autorul imaginii filmului **Numele trandafirului;** cel mai bun compozitor de muzică de film, Armando Trovajoli pentru muzica compusă la filmul **Familia;** cel mai bun scenograf: Dante Ferretti pentru decorul la **Numele trandafirului.** Cel mai bun autor de costume Gabriella Pescucci pentru costumele la **Numele trandafirului;** cel mai bun monteur: Francesco Malvestito pentru filmul **Familia;**

Pentrul filmul străin: cel mai bun film al anului: **Cameră cu vedere spre Arno** de James Ivory; cel mai bun regizor: James Ivory pentru filmul său **Cameră cu vedere spre Arno;** cel mai bun producător David Puttnam și Fernando Ghia pentru filmul **Misiunea.** Cel mai bun scenarist străin: Woody Allen pentru scenariul la **Hannah și surorile ei.** Cea mai bună actriță străină: Norma Aleandro interpreta filmului **Istoria oficială.** Cel mai bun actor străin: Dexter Gordon interpretul filmului **Cam pe la miezul nopții.**

Cu aceeași ocazie s-au decernat și premiile speciale: premiul „David René Clair", regizorului francez Jean Jacques Annaud pentru filmul **Numele trandafirului;** și un alt premiu „David Luchino Visconti" regizorului francez Alain Resnais, pentru întreaga operă.

Risul face bine

A doua ediție a festivalului filmului comic a avut loc către sfîrșitul anului 1987, lîngă Brescia, în Italia. Sloganul sub care s-a desfășurat manifestarea suna așa: „Să rîdem ca să trăim mai bine". Și încă unul, destinat, probabil, să dea un aer mai științific primului slogan: „Scopul terapeutic al rîsului".

Faptul că prima ediție, din 1986, a acestei comice manifestări s-a bucurat, după cum declară presa italiană, de un interes și o participare cu totul ieșite din comun, a dat aripi organizatorilor și, în 1987, ei au căutat să dea o și mai mare amploare manifestării patronate de ei. Rezultatul, o și mai numeroasă participare în repertoriul săptămînii filmului comic, precum și un interes sporit al publicului care „venea — spune un comentator — de pe toată valea Padului ca să rîdă la Boario Terme, căci acesta este numele stațiunii, și ați înțeles că este și balneară. Deci băi de rîs și băi Boario.

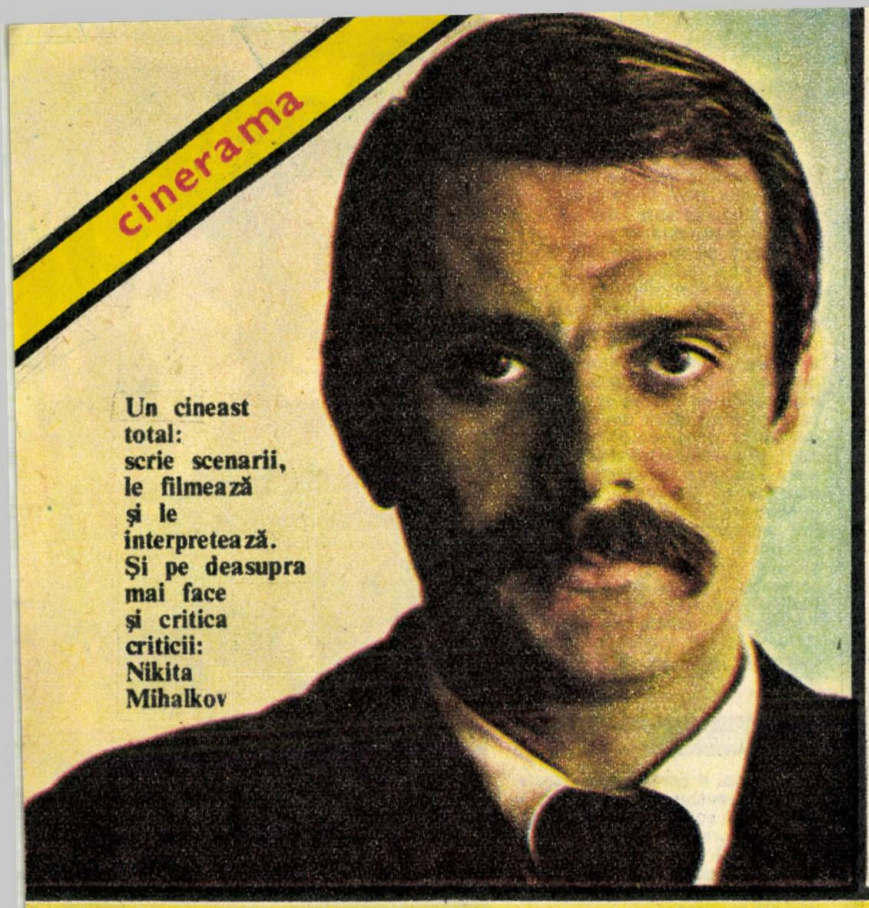
Sonata Kreutzer

Într-un top al ecranizărilor ideale, **Sonata Kreutzer,** recentul film al regizorului sovietic Mihail Svaițer (autor, în urmă cu 20 de ani, și al transpunerii cinematografice a altei capodopere tolstoiene. **Învierea),** ar putea concura pentru locurile fruntașe.

Aceeași structură densă a narațiunii, aceeași concizie stilistică. Succesive flash-back-uri reiau firul intrigii într-o ordine acronologică conformă cu volutele rememorării, cu dinamica însăși a sufletului omenesc. Povestea unei iubiri sfîrșită lamentabil prinde din nou contur prin lungul monolog, deopotrivă confesiune și analiză a propriei alienări. Laitmotivul trenului — metaforă a sorții care te aleargă nebunește prin gările vieții — se păstrează ca un reper al acțiunii. În ambianța sfîrșitului de veac XIX, reconstituită fidel de scenografii Igor Lemeșev și Vladimir Fabrikov, aparatul de filmat mînuit de Mihail Agranovici descoperă mereu amănuntul revelator, urmărește translarea gestului cotidian în semnificant psihologic, configurînd plastic, în nuanțe infinite, portretul protagonistului. Urcînd Golgota unei gelozii mistuitoare, de fapt înglobîndu-se în meandrele unui orgoliu exacerbat, Oleg Iankovski e copleșitor prin capacitatea sa extraordinară de a înfățișa anomaliile naturii umane în momentele ei de criză. În acordurile sonatei beethoveniene, întreaga sa ființă cunoaște o stupidă prăbușire fizică și morală. Interpretul reușește să reediteze performanțele capodoperei literare, să confere conflictului domestic valențele unei dispute filozofice și sociale.

În alte roluri Irina Selezneva, Lidia Fedoseeva—Șukșina, Alexandr Kaliaghin.

„Sfîntul" — Roger Moore cu „sfînta" sa fiică



Un cineast total: scrie scenarii, le filmează și le interpretează. Și pe deasupra mai face și critica criticii: Nikita Mihalkov

Perpetuum mobile

Cineastă de frunte a unei cinematografii de excepție, Lana Gogoberidze își urmează cu consecvență vocația de analist al psihologiei feminine, îndeosebi. Dacă în **Interviuri pe probleme personale** în prim plan era adus portretul unei reportere confruntate cu dilemele semenilor, dar mai ales cu propriul impas sufletesc, de astă dată personajul central este o actriță. Aflată la vîrsta critică a ieșirii din arena artistică, ea refuză să-și recunoască eșecurile repetate și caută să-și afle „roluri" pe măsură, măcar în viața reală. Pretext pentru cineastă de a investiga diverse medii, surprinzînd în secvențe eliptice faze succesive ale unor conflicte de familie:; între o mamă și un fiu care o fură și o minte, între o femeie muribundă și bărbatul însurat cu o alta, între fetița acestora și bunicii care se oferă să o crească, etc. Negăsindu-și locul în propriul cămin, alături de o fiică ce-și dorește independența și o mamă care acceptă să se retragă la căminul de bătrîni, actrița se erijează în eroină caritabilă încercînd să medieze fericirea altora, dar nu izbutește deloc să-și afle un echilibru, oricît de precar. În rolul principal al acestui perpetuum mobile existențial, una dintre vedetele ecranului gruzin, Leila Abașidze, artistă a poporului a cărei carieră cinematografică numără 45 de ani.

Cannes

(Urmare din pag. 149)

ce se mănîncă acest festival. Proiecționiștii sînt binevoitori, dar din cale afară de stîngaci, iar așa-numitul personal de ordine e cu desăvîrșire lipsit de fler. Ambasadorii sînt evacuați, din greșeală, firește. În fotoliile de orchestră se-azvîrlu, la nimereală, cei mai iuți de picior, Marele salon al Cazinoului municipal se dovedește nepropice proiecțiilor, cortina se închide cînd trebuie să se deschidă și vice versa. De după perdele servind de porți, zavera nu mai contenește. În plus, primarul comunist e tras la răspundere de alergătorii săi (de ce a invitat atîți conți, marchizi, baroni, prinți de Faucigny-Lucinge și prințese de La Tour d'Auvergne?), prefectul își pierde chipiul și doamna Tino Rossi, brățărușa.

Juriul este însă atît de generos (pentru fiecare națiune participantă e prevăzut un premiu), recepția dată de municipalitate în cinstea presei pe insula Sfînta Margareta atît de animată, încît la urma urmelor, cu toate afronturile suferite de gazde din partea jurnaliștilor locali, veșnic nemulțumiți, dar acum, puși cu botul pe labe de entuziasmul colegilor străini,la urma urmelor,zic, totul s-aranjează și Cannes-ul e decretat „orașul-cinema", „Hollywoodul Europei", „Buricul lumii de celuloid".

Pentru că nimeni nu trebuie să plece nemulțumit se dau premii cu toptanul, se face multă diplomație Așa se va face de-a lungul deceniilor, așta va fi unul din punctele forte ale Cannes-ului, iar cînd, din cine știe ce conjunctură, festivalul va renunța, la diplomație se va căi și se va întoarce rapid la tradiția lui emolientă. Acum, palmaresul doldora are grijă — se va spune — ca fiecare să ducă acasă ceva. Deocamdată, se fac ironii. Sînt prea multe distincții. Într-adevăr, prea mult geniu, prea mult talent pe metru pătrat de promenadă, la echinoxul de toamnă, pe Riviera anului '46. La coada cozii, pe lista premianților stă Figueroua, stă Disney, stă Auric. Contribuabilii listelor de subscripție sînt însă mulțumiți, electorii domnului Picaud s-au prins, cum s-ar zice, de ce primarul democrat a făcut apel la aristocratele particule. Domnul Erlanger răsuflă ușurat cînd la conferința finală decanul presei străine îi vorbește de „lecția de curaj" pe care Cannes-ul a dat-o lumii. Directorul cotidianului din Amsterdam se gîndea, evident, la dificultățile materiale învinse cu brio.

Sigur că mai erau unele detalii care, încă scăpau. De exemplu:

Cannes-ul premia opera unui quasianonim, David Lean, și acea **Scurtă întîlnire** va schimba metabolismul liric al perioadei „après guerre" și va reconsidera filmul de dragoste.

Cannes-ul va premia **Simfonia pastorală** de Delannoy și „privirea" nevăzătoarei, ochii actriței întoarsă din refugiul american ca să devină o Garbo franceză, va reconsidera star sistemul național.

Cannes-ul va premia, **Maria Candelaria** și un întreg eșafodaj care nu-și spune încă eurocentrist (dar este) va suferi primele amendamente, de vreme ce Europa, care nu admitea ca rival cinematografic decît Hollywood-ul, trebuia să recunoască intrarea în arenă a filmului mexican, adică un partener sosit din teritoriile încă neporeclite lumea a treia. Se va începe, timid, dar se va începe și explorarea cinematografică a acelei terra incognita.

Cannes-ul premia **La Bataille du rail,** filmul unui documentarist de 33 de ani, admirator al lui Dreyer, arhitect prin formație, un anume René Clément care aduce în atenția cinematografiei mondiale un tip de erou considerat pînă acum nefotogenic și un gen de film, filmul militant, nu prea agreat de arta a șaptea. Atîe reconsiderări se impuneau, în consecință.

În sfîrșit, Cannes-ul premia **Roma, città aperta** filmată pe căpețele de peliculă, în decor improvizat, opera unui Rossellini, ca orice profet, nu prea înțeles în țara lui. În următoriile douăzeci de ani, viața cinematografiei mondiale se va schimba în funcție de neorealista bombă care a explodat, atunci pe Croazetă, indiferent dacă ideile acestui curent născut mai întîi, în capul teoreticienilor, vor fi însușite, respinse, minimalizate, deturnate, calomniate.

Deocamdată, nici gazdele nici musafirii nu au distanța cuvenită și jocurile de lumină acoperă, revelațiile nerevelate ale unei fieste care ascunde participanților moartea lui Raimu. Ca să nu le strice cheful.

Ecaterina Oproiu

cinerama

O neimblînzită

Despre Debra Winger se vorbește destul de mult și de des în rubricile de film ale ziarelor și revistelor. Este mai mult decît o actriță în ascensiune, Debra Winger este un personaj. Unul din partenerii de pe platoul de filmare și nu unul oarecare, Jack Nicholson, o caracterizează cam așa: „Este realmente o persoană foarte drăguță, foarte atașantă și extrem de înzestrată pentru ceea ce face. Intri în jocul ei pentru că îți dai seama că totdeauna duce la ceva. Și nu poți să te bucuri decît dacă faci acest joc. Fata asta este un cap de coloană".

Debra Winger s-a născut la Cleveland iar la vîrsta de 6 ani familia ei s-a mutat la Los Angeles. La 15 ani a terminat cursul secundar, iar la 19 a început studii de drept, dar a suferit un grav accident. Doctorii spuneau că s-ar putea să-și piardă vederea. Un timp a stat în convalescență, perioadă în care s-a gîndit bine ce-ar vrea să facă în viață. S-a hotărît că va fi actriță. La 21 de ani a obținut primul rol într-un film, dar abia cînd avea 25 de ani s-a impus atenției cu filmul **Un cow-boy citadin**, unde a dovedit un farmec și o inteligență ieșite din comun. Îl avea ca partener pe John Travolta. Apoi a jucat alături de Nick Nolte, Richard Gere și Robert Redford. Probabil că rolul cel mai agreat de public, în care apare Debra Winger este acela din **Cuvinte de alint.** Într-o perioadă în care ecranul este dominat de actrițe de o mare forță dramatică și de o anumită noblețe cum ar fi Meryl Streep, Sally Field, sau Jane Fonda, ea pare a fi cea mai fragilă, cea mai vulnerabilă. Este, cum spune un critic american, Pauline Kael, argumentul principal pentru care intri să vezi filmul. Actrița a stat de vorbă, recent, cu o corespondentă a londonezului „Observer" care-i face și o scurtă portretizare: „Este o persoană destul de agitată, nu poate sta locului nici o clipă, mută lucrurile de colo-colo, își trece mîinile prin păr. Sună telefonul. La capătul firului este soțul ei Timothy Hutton. Chipul Debrei se luminează, schimbă două-trei cuvinte apoi își ia rămas bun spunîndu-i „te iubesc" și închide telefonul. Debrei Winger, este limpede, nu-i plac interviurile, dar odată angajată în discuție nu vorbește deloc din complezență și este foarte directă."

Știți de bună seamă — i se adresează reportera — că aveți repurtația unei actrițe cu care se lucrează foarte greu.

— Îmi place reputația asta pentru că ține pe anumiți oameni la distanță. Cred că sînt, cum spuneți dumneavoastră, o persoană dificilă, dar doi dintre realizatorii cu care am lucrat pînă acum Taylor Hackford în **Ofițer și gentleman** și Ivan Reitman în **Legal Eagles (Vulturi legali)** niciodată n-o să vadă în mine pe cineva care își încearcă abilitatea cu ei.

— Și n-ați mai vrea să lucrați cu Taylor Hackford?

— E un imposibil. Același lucru și despre Ivan. Ambii sînt duri. Amîndoi sînt sarcastici, dar, recunosc, te alegi cu ceva după ce-ai lucrat cu ei. Și cînd lucrezi nu importă cît de dure sînt relațiile, nu importă că tu ești fragil, vulnerabil. N-am nevoie să fiu protejată, dar am nevoie de puțin respect.

— De aceea vă ciocniți cu regizorii pe platoul de filmare?

— Accept să mă ciocnesc cu regizorii cînd lucrez, dar-niciodată din motive personale și numai pentru ceea ce fac. Sînt gata să părăsesc platoul dacă scena în care joc este lălîie și nu se întîmplă nimic în ea. Nimeni n-o să vină să ne vadă pe ecran în ceva în care nu se întîmplă nimic. Sînt nerezonabilă? A juca prost este lucrul cel mai rușinos, e ca o palmă pe obrazul a milioane de oameni.

Miss Arizona

Realizatorul ungar Pal Sandor are astăzi 48 de ani și se află la al zecelea film artistic de lung metraj. Ultimul subiect la care s-a oprit este o poveste adevărată petrecută în timpul celui de-al doilea război mondial, la Budapesta, într-un bar pe numele lui „Arizona". Localul era la vremea aceea, cunoscut în toată Europa. Avea ceva inconfundabil — spun cei care au trecut prin el — o atmosferă antrenantă și plină de suspens. Doi oameni ai spectacolului, soț și soție, erau animatorii spectacolului din „Arizona — bar". Se numeau Sandor Roznayai și Mitzi Sugar, morți în mod cu totul misterios către sfîrșitul ocupației naziste.

Mastroianni care interpretează rolul lui Rosznayi vorbește despre film în felul următor. „Acțiunea este situată într-o vreme de persecuții rasiale. Personajele sînt ungare, dar problema are valoare universală așa că ne privește pe toți".

Hanna Schygulla, pe de altă parte, aduce unele lămuriri prețioase: „Este o poveste care ne furnizează mărturii despre o perioadă istorică. Părinții noștri n-au făcut asemenea filme și probabil că revine generației noastre să le facă. Oricum, o astfel de poveste constituie o analiză a trecutului nostru. Este o poveste de dragoste ieșită din comun și privește pe unii care au crezut că pot să traverseze o perioadă istorică malefică fără să țină seama de ce se petrece în jurul lor".

Pentru Isabella Rossellini absența mamei ei, Ingrid Bergman și a tatălui ei, Roberto Rossellini, rămîne de nevindecat

David Bowie în *Ciao Mama*

Cimpiile de fier

Rănile războiului s-au cicatrizat de mult. Și totuși... O călătorie la Volgograd retrezește amintiri dureroase. Un pelerinaj la impresionantele monumente care cinstesc memoria victimelor Blocadei reînvie bubuitul canonadelor, al exploziilor de bombe, de obuze. Cîmpurile mănoase din apropiere mai dau încă la iveală ciozvîrte din armele ucigătoare de odinioară...

Întîmplarea îi aduce față în față pe doi foști combatanți ai frunturilor adverse: un veteran sovietic care și-a adus prietenii aici ca să le vorbească despre un „ieri" care nu trebuie să se repete, un turist cetățean german venit să-i arate nepoatei sale locurile unde și-a riscat viața cîndva.

În vreme ce maturii se pierd în discuții de principiu legate de evenimentele de acum cîteva decenii, tinerii lor nepoți profită de vremea frumoasă și încep o senină idilă pe malul Volgăi, gîndindu-se la nimic altceva decît la un viitor pe care-l speră fericit și pașnic.

Este subiectul unei recente producții a studiourilor din Sverdlovsk, **Cimpiile de fier** în regia lui Iaropolk Lapșin.

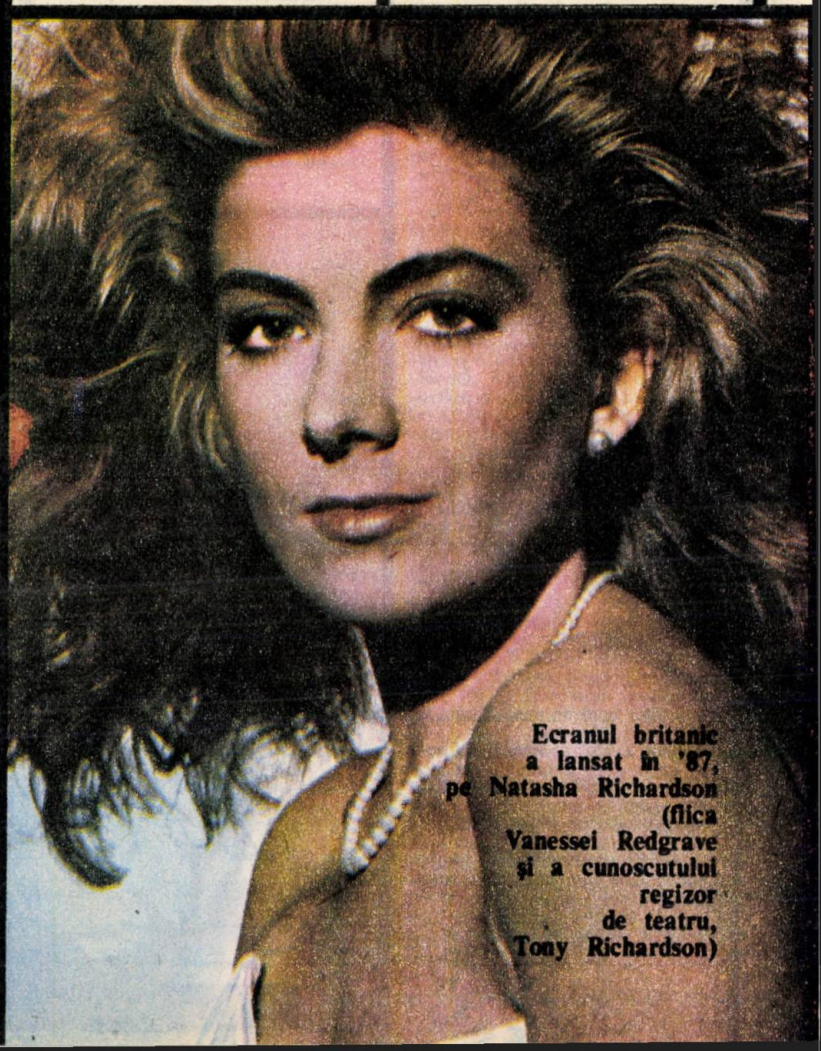
Filmul african în Europa

La Torino a avut loc o retrospectivă intitulată „Cinematograful Africii negre". Manifestarea a cuprins 70 de filme artistice de lung metraj care dau o imagine complexă a producției realizată în Africa cu începere din 1963, anul în care Sembene Ousmane a turnat primul său film african **Borom Saret.** În programare, între alte filme, s-au mai aflat și desenele animate ale lui Moustafa Allasane din Niger, precum și **Soleil O** și **Indilis de Vest** de Med Hondo din Mauritania, **Jom** de Babacar Samb din Senegal, **Ablakon** de Gnoam M'Bala din Coasta de Fildeș, **Wend Kuuni** de Gaston Kaboré din Burchina Fasso și filmul malianului Suleiman Cissé (care s-a aflat în competiție și la Cannes) film intitulat **Lumina.** S-a mai putut vedea filmul **Fata,** precum și **Hamalul,** primul film african care vorbește despre clasa muncitoare africană și un film foarte apreciat pe ecranele africane intitulat **Vîntul.**

Portretele părinților

Isabella Rosselini nu este o actriță mondenă și, mai ales, nu-i place să dea interviuri. Trăiește la New York, dar jinduiește după Italia unde s-a născut și după atmosfera familială. „La 34 de ani — spune ea — afecțiunea părinților mei îmi lipsește și încă dureros". Părinții sînt Roberto Rosselini și Ingrid Bergman. Portretele lor semnate Isabella Rossellini și schițate în cadrul unui interviu acordat lui Dany Jucaud au valoarea unor destăinuiri.

— Cum reacționa tatăl dumneavoastră la critică, adesea destul



Ecranul britanic a lansat în '87, pe Natasha Richardson (fiica Vanessei Redgrave și a cunoscutului regizor de teatru, Tony Richardson)

de virulentă la adresa lui? o întrebă ziarista.

— Cu multă detașare, răspunde Isabella Rossellini. De fapt, tata evita să citească ce se scrie despre el. Cinematograful nu-l pasiona și nu prea vedea filme. Turnările pe platou îl plictiseau peste poate. Preocupările lui pasionate erau cercetarea științifică și astronomia. Pentru el viziunea unui artist era mult prea mărginită în raport cu ce se petrece în univers. Unica lui dorință era să învețe și vădea o imensă curiozitate. Acasă se vorbea mai ales despre probleme și descoperiri științifice, niciodată despre cinema. Îi plăceau filozofii și savanții și întreținea o corespondență asiduă cu mari oameni ai vremii: Malraux și Indira Gandhi, de exemplu. Cred că am moștenit ceva de la el în acest gust al cunoașterii și, poate, simțul umorului. Am crescut în Italia și mă simt foarte latină. De fapt, trebuie să vă spun că s-a vorbit mult mai mult despre mama decît despre el și n-aș vrea ca el să rămînă păgubit. Am avut, întotdeauna, o imensă admirație pentru tatăl meu. Pentru mine el era un fel de zeitate. A avut șapte copii pe care-i adora și spunea, întotdeauna, că: regretă un singur lucru: că n-a putut că să-i și alăpteze pe toți. Am trăit toată viața mea într-o atmosferă de inteligență și de curiozitate intelectuală. Aceași scînteie o caut și astăzi peste tot.

— Știți că se fac întotdeauna în presă comparații între dumneavoastră și mama dumneavoastră.

— Da, știu și este ceva iritant. Cînd a apărut pe ecrane **Catifeaua albastră**, un critic american a scris că dacă mama mea ar fi văzut filmul s-ar fi răsucit în mormînt. Am fost furioasă citind treaba asta pentru că este o stupiditate absolută. Mama mea a făcut 50 de filme și eu numai trei. Se spune că semăn cu ea din punct de vedere fizic. Asta nu e o comparație, ci o constatare. Pentru că ea era mama mea și era unică.

— Vă emoționează faptul că părinții dumneavoastră sînt atît de prezenți în memoria publicului?

— Evident. Se pare că se încearcă acum o refacere a documentelor tatălui meu. Multe lucruri sînt risipite pe ici pe colo, altele au fost distruse. E ceva trist. Tata era un om destul de dezordonat, spre deosebire de mama care știa să păstreze totul. Mai ales ce se scria defavorabil despre ea. Ca să nu-i uite pe cei ce-au scris. Mama era o persoană foarte timidă. Cînd revăd filme de-ale ei mă emoționează pînă la lacrimi să-i aud vocea. De cîte ori o aud simt ca o lovitură în piept. Cînd revăd un film de-al tatălui meu și pe fiecare din ele l-am văzut de nenumărate ori, am sentimentul că-l simt lîngă mine, că stăm împreună la masă. Este ca și cum am sta, din nou, de vorbă. Cînd ți-ai pierdut părinții nu-ți revii niciodată. Chiar și astăzi la 34 de ani dragostea și afecțiunea părinților mei îmi lipsesc cu desăvîrșire".

Elena Karadjova, o revelație a cinematografiei bulgare

Alain Delon împreună cu un Alain Delon canin

De la ferma părinților săi din Fairmount Indiana a pornit James Dean pe străzile New York-ului în căutare de slujbă. Astăzi el este o legendă

Ce-au devenit pionierii de la Oberhausen

Acum 25 de ani, un grup de tineri cineaști semnau la Oberhausen un manifest în care se proclama că cinematograful convențional a murit. Ei pledau pentru o schimbare menită să ducă la „crearea unui nou cinematograf în RFG". Și ce-au devenit acești tineri! Au trebuit să treacă încă vreo cîțiva ani după manifestul din 1962 — spune Volker Bayer în „Der Tagesspiegel" — pînă ce tinerii Kluge, Reitz, Seft, Kirstl, Herzog, Schlöndorff, Peter și Ulrich Schamoni, să poată prezenta primele lor filme. N-a trecut mult timp și unii dintre ei au și fost uitați. Cînd consulți astăzi, deci 25 de ani mai tîrziu, lista semnatarilor de la Oberhausen, cu greu îi poți identifica pe toți. Despre unii nu s-a mai auzit deloc vorbindu-se, iar alții au și părăsit domeniul din incapacitatea de a se impune. Doar cîțiva dintre semnatari au continuat să facă cinema și să se impună atenției generale în acest sfert de secol. În capul listei figurează Alexander Kluge, autor de filme de scurt metraj și de lung metraj, realizate într-un spirit critic și care și-a descoperit adevăratul său stil în colajele satirice pe care le prezintă astăzi. Trebuie amintiți, de asemenea, Edgar Reitz și Haro Senft, acesta din urmă fiind foarte preocupat de filmul pentru copii. Cît despre Peter Schamoni, el a sfîrșit prin a reveni la un cinematograf convențional, destinat să ilustreze viața unor personaje importante. Realizatorii care își exprimaseră dorința de a crea un nou cinema german nu aveau, fără nici o îndoială, cu toții aceleași concepții și nici capacitatea necesară de a se ține de această promisiune.

Nu se pot aduce desigur nici un fel de reproșuri celor care, acum 25 de ani, s-au regrupat în jurul manifestului de la Oberhausen destinat să reînoiască cinematograful german. Constatau atunci că „bătrînul cinema" murise și erau convinși că noul cinema era pe cale să se afirme. De atunci s-au mai schimbat însă multe lucruri în film. Unele realizări s-au dovedit a fi durabile, altele au fost uitate, de multă vreme. Manifestul de la Oberhausen — susține Volker Bayer — n-a fost pînă la urmă decît unul din nenumăratele semne ale timpului care anunțau, de fapt, schimbarea generației, ca și o schimbare în scriitura și estetica filmului. Numai că fiecare val se stinge pentru a face loc altuia, așa încît întrebarea ar fi care este astăzi semnul anilor 80!"

O istorie a cinematografului francez

În editura Pygmalion din Paris a apărut primul volum dintr-o lucrare monumentală, care-și propune să analizeze în mod exhaustiv, producția franceză începînd cu 1940 și pînă astăzi. Autorii sînt Maurice Bessy și Raymond Chirac. Originalitatea acestei lucrări — spune un comentator — este că se interesează de toate filmele produse, de marile filme pînă la

cele de serie Z, fiecare din ele fiind ilustrate cu cel puțin o fotografie (de multe ori documente foarte rare). În textul de deschidere, Maurice Bessy descrie acest proiect ambițios: el subliniază ideea că nu suportă acel „elitism estetic" care izolează, ici și colo, cîte un film, cîțiva autori, uitînd, de bună seamă, ideea că nu pot exista capodopere fără opere comune, că nu poate exista mai bine fără mai rău. În primul volum, autorii, promițînd o serie, își propun să investigheze producția din 1940—1950, care, cum se știe, au fost ani de efervescență și de maturizare a cinematografului francez. Filmele sînt grupate pe ani și în ordine alfabetică.

Filme pentru '88

Una din personalitățile marcante ale noului val francez din anii '60 regizorul Louis Malle, plecat în ultimii ani în Statele Unite unde a realizat cîteva filme mai mult de critică decît de casă, (deși el a descoperit-o pe Brooke Shields) a revenit în Franța. Filmul pe care îl va oferi ecranului, la începutul anului 1988, se intitulează **La revedere, copii.** Acțiunea se petrece în timpul celui de-al doilea război mondial în Franța aflată sub ocupația nazistă. Malle, care este și autor al scenariului, a pornit de la o serie de întîmplări reale, foarte prezente încă, spune el, în memoria multor francezi.

Filmul a obținut „Leul de aur" la Veneția

● Studiourile din Varșovia anunță filmul lui Krzystof Keslowski intitulat **Cinci,** o poveste inspirată din viața șoferilor de taxi. Trei actori de frunte ai cinematografiei poloneze dețin aici rolurile principale: Kristyna Janda, Zbigniew Zapasiewicz și Olgier Lukasiewicz.

● Realizatorul vest german Josef Russanck a ecranizat romanul lui Georges Simenon **Casa de pe canal.** Producătorii vest germani își pun mari speranțe în acest film care va vedea ecranele în primăvara '88.

● Altă ecranizare: romanul lui Nabokov „Maşenka" a fost transpus în film de realizatorul John Goldschmidt în cadrul unei coproducții R.F.G.-Italia-Franța-Finlanda. Distribuția este, în consecință, cosmopolită: Jean Claude Brialy, Irina Brook, Lena Stolze, Kary Elwes.

● Realizatorul polonez Jerzy Domawadski a ecranizat și el o nuvelă de Juliusz-Kaden Bandowski intitulată **Cracovia 1914.**

● După aproape două decenii de la **Butch Cassidy,** Paul Newman și Robert Redford apar iarăși într-un cuplu legat prin curaj și spirit de aventură. Filmul e iscălit de tînărul realizator american Ivan Reitman: **Frați în luptă.**

● Septuagenarul Anthony Quinn apare în rolul lui Stradivarius în filmul italian **Stradivari** al lui Vittorio Salerno.

● Un film care se petrece în lumea sportivă este anunțat de studiourile italiene în regia lui Luigi Comencini. Distribuția conține două nume sonore (sîntem siguri că și pentru lumea sportului): Claudia Cardinale și Gérard Depardieu.

● Actrița franceză Arielle Dombasle a trecut repede din fața camerei de luat vederi înapoia ei, ca realizatoare a unui film turnat în Mexic cu Omar Shariff și Alexandra Stewart în rolurile principale. Filmul poartă titlul **Novicea.**

cinerama

Miss Arizona, un film de dragoste și moarte în timpul persecuțiilor naziste (cu Marcello Mastroianni)

● **Pline pentru republică** se intitulează filmul realizatorului sovietic Boris Salsanov. Acțiunea narațiunii se petrece în primii ani ai republicii sovietice, într-o perioadă foarte grea. Filmul a fost turnat în studioul de la Sverdlovsk.

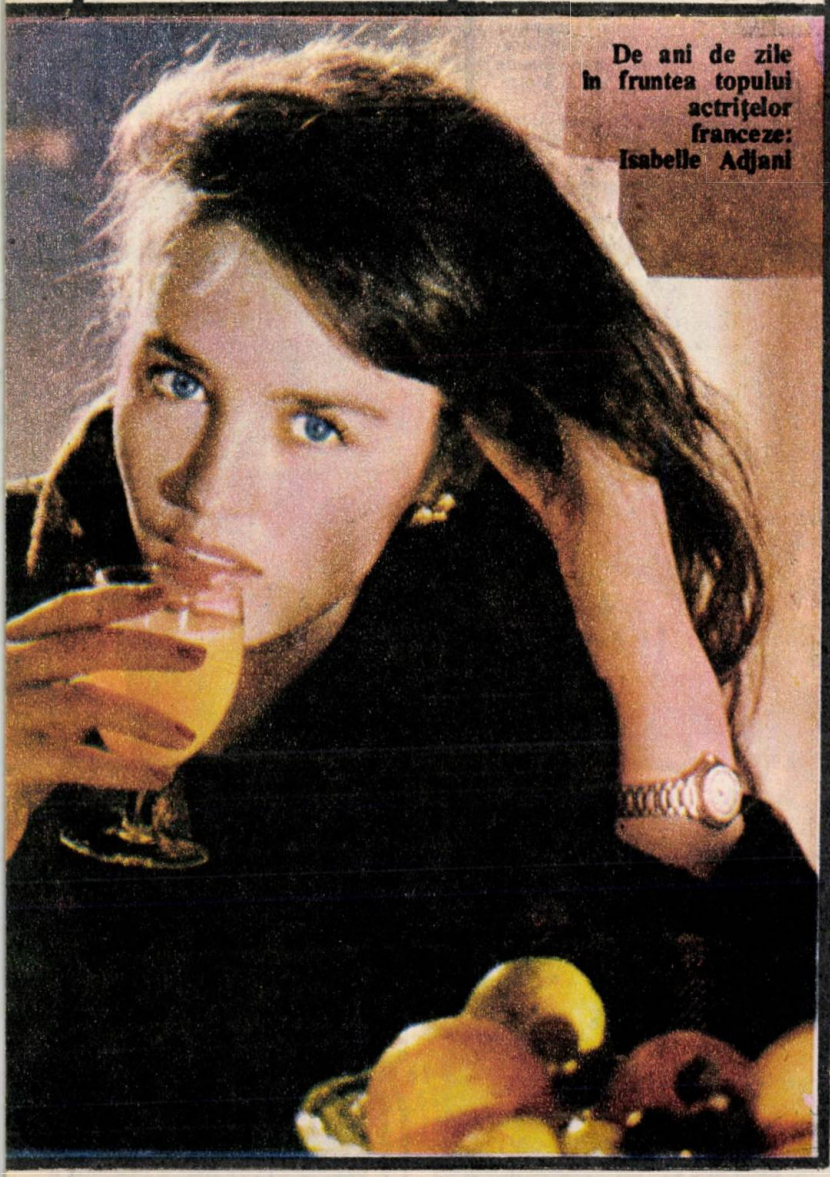
● Cunoscutul realizator american Michael Cimino (autorul filmului **Vînătorul de cerbi**) anunță pentru începutul anului 1988 filmul **Povestea lui Michael Collins.**

● Cîntărețul David Bowie apare în filmul italian **Ciao Mamma**, unde, spun comentatorii, ar fi mai italian decît toți italienii.

● Claudia Cardinale a avut în 1987 un an bun. În noiembrie a apărut pe ecrane în filmul regizoarei Diana Kurys alături de o altă actriță în plină afirmare Greta Scacchi. Filmul poartă titlul **Un bărbat îndrăgostit.**

● Hotărît lucru, viața muzicienilor este sursă de subiecte de film, în ultima vreme. După Beethoven, Mozart, Schumann, iată Stradivarius (despre care am pomenit mai sus), urmat — cinematografic — de o altă celebritate italiană, cum a fost Paganini. Personalitate marcantă în epocă ea a fost de mai multe ori adusă, periodic, în filme, dar în mod episodic. Paganini este acum subiectul filmului realizat de Kalus Klaus Kinski intitulat chiar **Paganini.** Regizorul este și actor, căci tot el interpretează rolul lui Paganini, iar alături de el apare Nastasia Kinski.

● Liza Minnelli și Burt Reynolds apar într-o comedie polițistă regizată de J. London și intitulată **N-ai decît să-ți angajezi un polițai.**



De ani de zile în fruntea topului actrițelor franceze: Isabelle Adjani

Noul film al lui Godard

Și-a început cariera pe ecrane ultima realizare a lui Jean Luc Godard („Sfîntul Luc" cum le place fanilor lui să-l numească. Încă un sfînt!). De data asta Jean Luc Godard s-a oprit la Shakespeare, „Regele Lear". Nu este vorba, evident, de o transpunere pe peliculă a piesei, ci de un film de autor inspirat de piesa shakespeariană. Deci, un scenariu scris de Jean Luc Godard după ideile lui Shakespeare. Filmul a fost turnat în englezește pentru că, susține cineastul franco-elvețian, „Shakespeare este intraductibil". Rolul lui Lear este interpretat de Norman Mailer (scriitorul american nu ar fi la primul său rol în film, ci la al doilea căci, cu 15 ani în urmă, a mai jucat, distribuit de sine însuși într-un film pe care l-a finanțat și regizat și cu care s-a prezentat la Festivalul internațional de la Veneția unde a trezit... curiozitate).

În concepția lui Godard — după cum reține unii comentatori — un rol de egală importanță îl deține Cordelia, scenariul creînd din acest personaj o apariție cu totul insolită. Godard a introdus și un rol scris de el, acela al nepotului, adică un Shakespeare jr. care se întreabă „cum i-a venit străbunicului său ideea să scrie piesa". Există părerea — e drept cam singulară — exprimată de unii comentatori, că ultimul film al lui Godard n-ar fi nimic altceva decît „un eseu cu ajutorul căruia realizatorul încearcă să spună tot ce știe despre dragoste, virtute, paternitate și putere". Prea multe alte teme de meditație nici n-ar mai rămîne de altfel.

Antonioni la 75 de ani

Cineastul italian, a cărui viziune despre film a avut și are o mare influență asupra cinematografului contemporan, a împlinit 75 de ani. Autorul **Aventurii, Deșertului roșu, Profesiunii reporter, Zabriskie Point, Blow up** etc. și-a început cariera ca documentarist, căutînd să portretizeze oameni de pe Valea Padului (evident, cu problemele lor de viață, de existență). Încă acum doi ani, la Festivalul venețian, Antonioni — mereu atent la mișcările artei și ale lumii contemporane — venise să pledeze în favoarea adoptării noilor mijloace tehnice de care artistul-cineast se poate folosi spre a cîștiga o mai mare libertate de exprimare prin film. „În toate filmele mele — spunea el — există ceva din propria mea biografie".

Fosse

În seara de 25 septembrie teatrele de pe Broadway au respec-

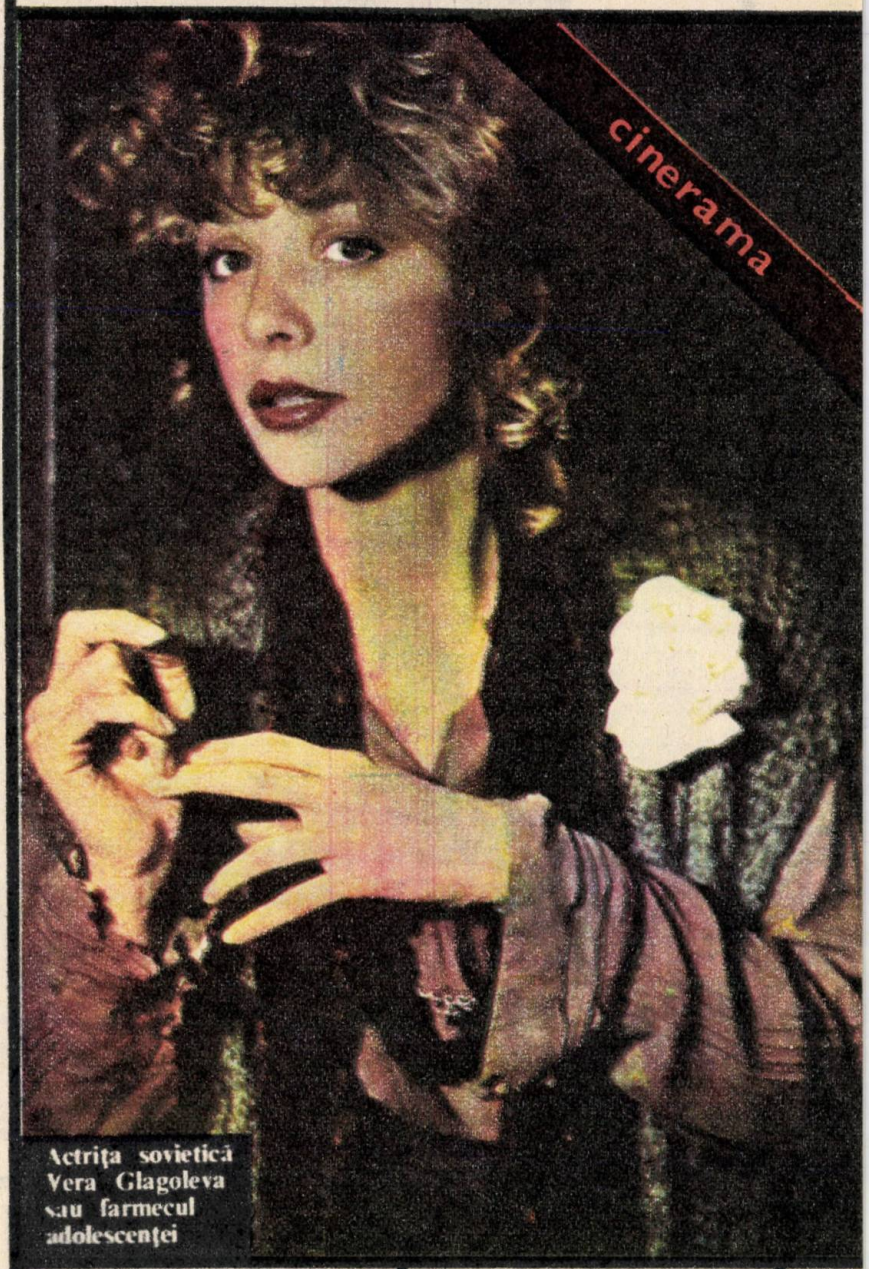
tat un minut de reculegere în memoria unui mare artist al scenei și ecranului, coregraful și regizorul de film Bob Fosse, decedat în urma unui atac de cord pe cînd se afla în culise, cu puține minute înainte de ridicarea cortinei la ultima sa montare „Sweet Charity". Numai cei din distribuția acestui spectacol n-au respectat acest ceremonial, întrucît lor nu li s-a adus la cunoștință decesul maestrului lor spre a nu se compromite premiera. Cînd cortina s-a lăsat, la sfîrșitul spectacolului, valurile de aplauze au fost curmate de apariția la rampă a directorului teatrului care a adus vestea și spectatorilor și trupei.

Fosse, care împlinise 60 de ani, era deținătorul „Oscarului" pentru **Cabaret** cu Liza Minnelli, al unor premii „Tony" pentru realizări în teatru. Dar el este autorul unuia din cele mai impresionante (și acum parcă premonitorii) pelicule din ultimul sfert de secol: **All that jazz.**

Festivalurile toamnei '87

Dacă întîlnirea anuală de la Cannes este evenimentul primăverii pentru cinematografiile lumii, Veneția se profilează ca principala manifestare internațională de la începutul toamnei. Cu toate zigzag-urile pe care Mostra le cunoaște de la o vreme, întîlnirea de la Veneția rămîne o confruntare valoroasă, prestigioasă, la care rîvnește să ia parte orice cineast. Un „Leu de aur" sau „de argint" înseamnă o recunoaștere pe toate meridianele și, implicit, o consacrare.

Și anul acesta la Veneția „aurul" a revenit — prin decizia juriului prezidat de tragediana greacă Irene Papas — unui film francez, **La revedere, băieți,** al lui Louis Malle. (Există de cîțiva ani o predispoziție favorabilă prezenței franceze pe care italienii țin s-o materializeze prin onorurile festivalului). Fără să minimalizăm importanța (deloc extraordinară), a filmului semnat de Malle, trebuie să spunem că alte filme au reținut curiozitatea presei și spectatorilor veneției și acestea sînt: **Cei morți** de John Huston (ecranizare a unei schițe a lui Joyce, din volumul „Oameni din Dublin"), **Să trăiască Signora** a lui Ermanno Olmi, parabolă foarte inspirată despre adevărata față a puterii atunci cînd ritualurile festive încetează, **Taverna** lui David Mamet, **Incoruptibilii** lui Brian de Palma. Două documentare de lung metraj — unul despre John Huston, regizînd **Cei morți** și altul despre Mankiewicz cu titlul, care parafrazează un film al acestuia, **Totul despre Mankiewicz.**



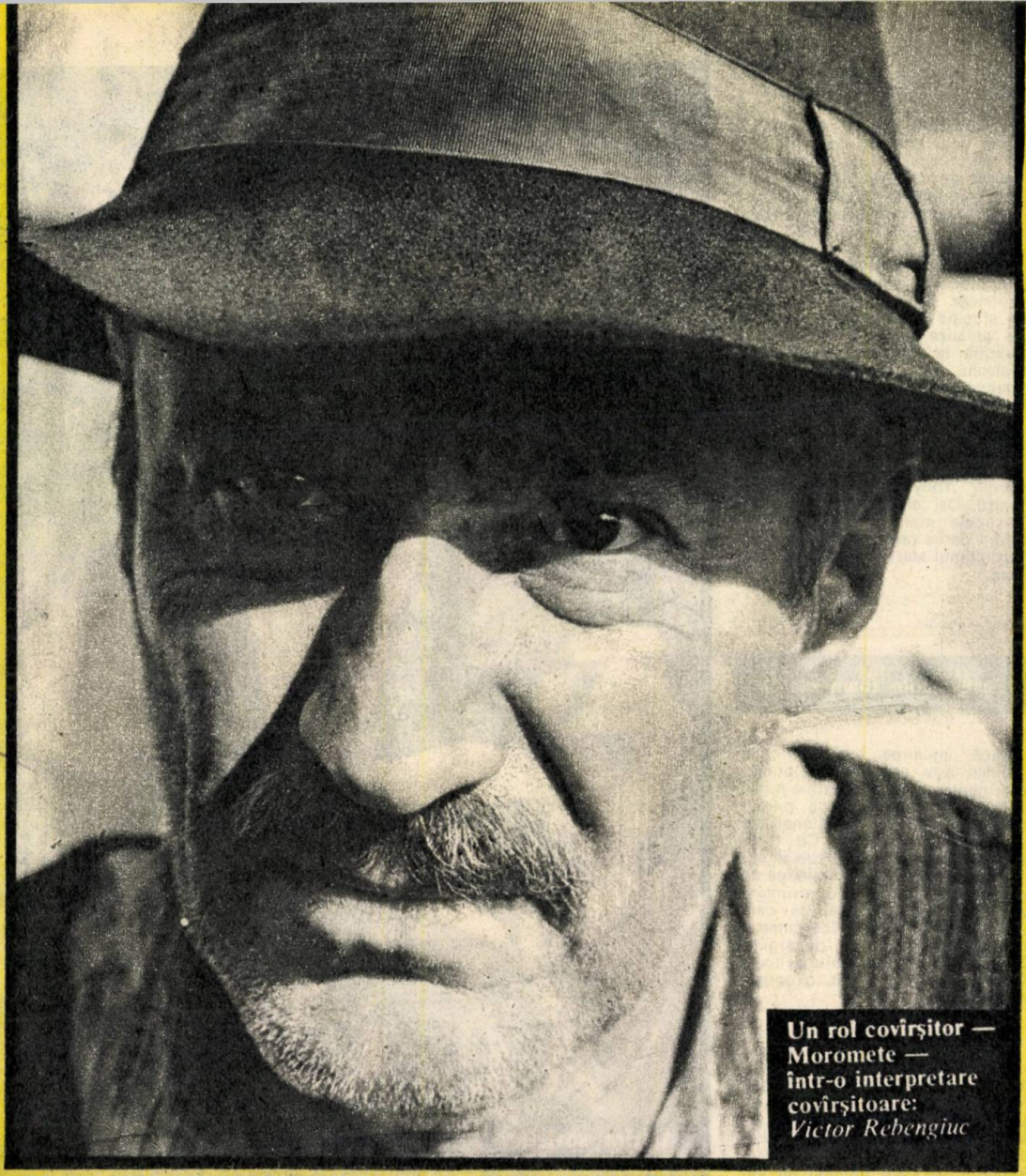
Actrița sovietică Vera Glagoleva sau farmecul adolescenței

Nu de mică importanță au fost retrospectivele „Cinecittà-50 de ani", în cinstea căreia s-au proiectat filme dintre cele mai glorioase — **La dolce vita, Aventura, Generalul della Rovere, Deșertul tătarilor** ș.a., precum și filmele dedicate retrospectivei Mankiewicz.

Italienii au luat obiceiul să transporte filmele cele mai bune din selecția venețiană în alte orașe ale peninsulei; Roma, Milano, Florența, în cadrul unor adevărate reeditări ale Mostrei.

Relatările de presă atestă succesul imens de care se bucură această reeditare a festivalului din Lagună, în marile orașe italiene.

● Au mai avut loc întîlniri internaționale importante în orașul spaniol San Sebastian precum și la Tokio, un festival aflat la a doua ediție a sa. Președintele juriului aici a fost Gregory Peck iar între membrii juriului s-au aflat Elia Kazan și Toshiro Mifune.



Un rol covîrşitor — Moromete — într-o interpretare covîrşitoare: *Victor Rebengiuc*

Coperta I

Regizor, scenarist, actor: **Sergiu Nicolaescu** cu două talentate debutante ale anului 1987: **Ruxandra Bucescu** şi **Manuela Hărăbor**

Foto: Victor STROE

Coperta IV

Catherine Deneuve: continuă să fie vedetă necontestată a ecranului francez şi mondial. O longevitate neatinsă de celebrissima B.B.

Almanah „Cinema" 1988

Redactor şef

Ecaterina Oproiu

Prezentarea artistică şi grafică
Ioana Statie

Tiparul
Combinatul Poligrafic „Casa Scînteii". Bucureşti

Exemplarul 25 Lei

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Sumar

În întîmpinarea Conferinței Naționale a partidului

O gîndire profund creatoare, stimulatoare de noi valori ..... p. 2

În lumina Congresului educației politice și culturii socialiste

Acești „oameni ai oamenilor" — de Alice Mănoiu ..... p. 4

Festivalul național „Cîntarea României"

- Sub semnul unui bilanț fructuos — de Florin Velicu ..... p. 6
- Fierbinți semne ale timpului — de Ileana Perneș Dănălache ..... p. 7

Documentarul: în prima linie a prezentului

- 22 de ani, 22 de trepte — de Călin Căliman ..... p. 9
- Un îndemn! — de Alexandru Stark ..... p. 13

Actorul

- Mai multe generații, o singură constantă: talentul — de Radu Georgescu ..... p. 14
- Puterea și adevărul interpreților noștri — de Ana Halasz ..... p. 15

Filmul românesc în dezbatere

- Stil și stiluri — de Magda Mihăilescu ..... p. 18
- Vocile comediei — de Valentin Silvestru ..... p. 26
- Alecsandri, Chirițele et comp. — de Draga Olteanu Matei ..... p. 27

Portrete subiective

- Maestrul **și** .....
- Îndrăgostitul de cinema — de Savel Stiopul ..... p. 21
- Spațiul ca personaj, poetul ca scenarist — de Ioan Cărmăzan ..... p. 24

Spectatorul

- Borșa la ora cinefiliei — de Geo Saizescu ..... p. 29
- Secvențe poetice — de Cleopatra Lorințiu ..... p. 33

Un sfert de veac de cinematecă

- Un Luvru al artei numărul șapte — de Ion Bogdan Lefter ..... p. 30
- Noaptea bucureșteană — de Daniel Daniel ..... p. 31
- O emoție simplă — de Bedros Horasangian ..... p. 32

Colocviul revistei „Cinema"

O temă cu variațiuni: muzica de film (participă: Savel Stiopul, Luminița Vartolomei, George Grigoriu, Cornelia Tăutu, H. Maiorovici, Horea Murgu, Dumitru Capoianu, Mircea Alexandrescu) — colocviu realizat de Irina Coroiu . p. 34

Note de regizor

Improvizație cu o campioană mondială — de Dumitru Dinulescu ..... p. 41

40 de ani de cinematografie socialistă

- Buftea noastră cea de toate filmele — de Eva Sîrbu ..... p. 56
- File dintr-un jurnal — de Valentin Silvestru ..... p. 67
- Primii pași în cetatea filmului — de Geo Saizescu ..... p. 74

Documentar de la document

- Universitatea vieții — de Eva Sîrbu ..... p. 76
- Sentimentul împlinirii — de Vera Făgădaru ..... p. 82
- Singura întîlnire — de Laurențiu Damian ..... p. 84
- Depărtări — de Alexandru Boiangiu ..... p. 86

Animația

- Treptele gloriei **și** .....
- Starea de geneză — două portrete de Ion Truică ..... p. 88
- A anima animația — de George Littera ..... p. 90
- 60 de ani de sonor: Muzica, bătaia de inimă a filmului — de Viorica Bucur ..... p. 122

Fals roman polițist

Pe urmele lui Pascal Vidrașcu — de Tudor Caranfil ..... p. 92

Filmul ca muză

- Planeta numai și numai din cinema — de Lucia Olteanu ..... p. 94
- Misterul și tehnica — de H. Dona ..... p. 95

Veni, „video", vici

- Filmul video la purtător (Daniel Daniel, Marina Roman Juc, Valeriu Deac, Nicolae Ulieriu, Dana Duma, Georgeta Davidescu) .... p. 98
- Gheața verde — așa numitele „filme de consum" — de H. Dona ..... p. 110
- Tristețea lui Arhip — de Dumitru Solomon ..... p. 112

Dosare închise

Din nou ca-n filme — de Dan Dănuț Doru ..... p. 113

Aventurile peliculei

- ...Ca și cum ai picta o mustață pe chipul Monei Lisa **și** ..... p. 114
- A doua descoperire a „sunetului muzicii" — de Romulus Căplescu ..... p. 119

Film și literatură

A citi sau a vedea? Și a citi și a vedea! — de Bedros Horasangian ..... p. 127

Festivaluri

- Festivaluri paralele — de Călin Căliman ..... p. 131
- La umbra pagodei — de Grid Modorcea ..... p. 135
- Un clasic redescoperit — de Tudor Caranfil ..... p. 136
- Ambiția amatorilor: profesionalismul — de Ileana Perneș Dănălache ..... p. 139

Cannes...

...Înainte de numărătoare **și...** p. 140
Cannes, anul I — de Ecaterina Oproiu ..... p. 143

Centenar

- Fenomenul Hollywood — de Constantin Pivniceru . p. 150
- Uzina de vise și oglinda ei — de Romulus Căplescu .... p. 162
- Incursiune: ce se știe și ce nu se știe despre cetatea filmului — de Mircea Alexandrescu ..... p. 165

Lumea văzută cu ochi de cineast

Un scriitor albanez la Paris — Ismail Kadare — trad. de Marius Dobrescu ..... p. 171

În direct, din Hollywood

Surpriza lui '87 — de Ray Arco ..... p. 176

Oaspeții noștri

Dialog despre două cinematografii: română și cehoslovacă — de Irina Coroiu ... p. 180

Cinerama ..... p. 182

cinema
1988